LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

38 TEATRO VERDI 5 | 12 OTTOBRE 2019

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL

CATALOGO *CATALOGUE*

This festival is dedicated to Richard Williams (1933-2019)

Pordenone 5-12 ottobre 2019
38ª edizione realizzata con

La Cineteca del Friuli

cinemazero

Enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

MiBAC Direzione Generale CINEMA

Comune di Pordenone

Camera di Commercio Pordenone - Udine

FONDAZIONE FRIULI

FRIULI VENEZIA GIULIA

ASSOCIAZIONE CULTURALE "LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO"

Soci fondatori
Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De Giusti, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario Quargnolo†, Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente
Livio Jacob

Direttore emerito
David Robinson

Direttore
Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Argentina:
Paula Felix-Didier, Andrés Levinson (Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken).

Austria:
Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Michael Loebenstein, Raoul Schmidt (Österreichisches Filmmuseum).

Belgio:
Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Arianna Turci (Cinémathèque royale de Belgique/Koninklijk Belgisch Filmarchief).

Canada:
Paul Gordon (Library and Archives Canada).

Cina:
Wenny Liu (China Film Archive).

Danimarca:
Thomas Christensen, Jens Nielsen Gram, Marianne Jerris, Anne Schwartz (Det Danske Filminstitut); Casper Tybjerg (Københavns Universitet).

Egitto:
Ahmed Sobky.

Estonia:
Maria Mang (Eesti Filmimuuseum), Eva Näripea (Rahvusarhiivi filmiarhiiv).

Finlandia:
Antti Alanen, Petteri Kalliomäki (KAVI, Helsinki).

Francia:
Béatrice Cathébras, Émilie Cauquy, Matthieu Grimault, Bertrand Kerael, Laurent Mannoni, Jean-François Rauger, Céline Ruivo, Cécile Verguin (Cinémathèque française); Béatrice de Pastre, Eric Le Roy, Fereidoun Mahboubi, Dominique Moustacchi (CNC, Bois d'Arcy); Manon Billaut, Dominique Erenfrid, Camille Miranda, Nora Ouaziz, Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux, Elvira Shahmiri (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Agnès Bertola, Sandrine Joublin, Manuela Padoan (Gaumont Pathé Archives); Audrey Birrien (Hiventy); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba, Alice Dusong (Lobster Films); Frédérique Le Bris, Magali Melandri, Bertrand de Sainte-Marie, Anne Sigaud (Musée Albert-Kahn); Lenny Borger, Pascal Fouché, Samy Guicha, Claire Sarti, Giovanni Sarti.

Germania:
Adelheid Heftberger, Justus Wörmann (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin), Hans-Michael Bock, Erika Wottrich (CineGraph, Hamburg); Anke Hahn, Martin Koerber, Daniel Meiller (Deutsche Kinemathek, Berlin); Julian Bodewig, Anke Mebold (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt); Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Stefan Droessler (Filmmuseum München); Patricia Heckert (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden); Ulrich Rüdel (Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin).

Giappone:
Yoshiro Irie, Hisashi Okajima, Akira Tochigi (National Film Archive of Japan, Tokyo).

Italia:
Matteo Pavesi (Cineteca Italiana, Milano); Petar Matošević, Roberto Turrin (Conservatorio Giuseppe Tartini, Trieste); Laura Argento, Daniela Currò, Franca Farina, Felice Laudadio, Irela Núñez Del Pozo, Maria Assunta Pimpinelli (Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma); Stella Dagna, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Alessandra Montini, Diego Cal, Tamara Sacilotto (Società musicale Orchestra e Coro San Marco); Frank Dabell, Sergio M. Grmek Germani, Marita Gubareva.

Norvegia:
Tina Anckarman, Bent Kvalvik (Nasjonalbiblioteket).

Olanda:
Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Gerard de Haan, Peter Roelofs, Juan Vrijs, Erik Vrolijk (Haghefilm Digitaal); Nes Emin Oglou (Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid).

Regno Unito:
Kathleen Dickson, Bryony Dixon, Hannah Prouse, Kieron Webb, Doug Weir (British Film Institute/ BFI National Archive); Pamela Hutchinson (Silent London); Bruce Babington, Charles Barr, Geoff Brown, Kevin Brownlow, Caroline M. Buck, Tony Fletcher, Flavia Ormond, Louise Plaschkes, Patrick Stanbury, Robin Whalley.

Repubblica Ceca:
Kateřina Fojtová, Jeanne Pommeau.

Romania:
Ana Ivan (Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana); Marilena Cărăşel (Centrul Național al Cinematografiei); Andrei Crețulescu, Codruta Crețulescu.

Russia:
Yulia Belova, Olga Dereviankina, Nikolai Malakov (Gosfilmofond).

Stati Uniti:
Randy Haberkamp, May Haduong, Josef Lindner,

Edda Manriquez, Michael Pogorzelski (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Academy Film Archive); Elizabeth Cathcart, Kristine Krueger, Matt Severson, Faye Thompson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library); Marc Wanamaker (Bison Archives); Rand Boyd (Leatherby Libraries, Chapman University); Jeffery Masino (Flicker Alley); Kyle Alvut, Peter Bagrov, Bryan Burns, Jared Case, Spencer Christiano, Anthony L'Abbate, Samuel Lane, Gordon Nelson, Deborah Stoiber, Jeffrey L. Stoiber, Patrick Tiernan (George Eastman Museum, Rochester); Margaret Croft, Grey Smith (Heritage Auctions); Lana Fukasawa, Bruce Hershenson (Hershenson/ Allen Archive); Carmel Curtis, Rachael Stoeltje, Jon William Vickers (Indiana University); Heather Linville, Mike Mashon, David Pierce, Lynanne Schweighofer, Rob Stone, George Willeman (Library of Congress); Leenali Ramdas Khairnar (The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation); Dave Kehr, James Layton, Rajendra Roy, Ashley Swinnerton, Katie Trainor (The Museum of Modern Art, New York); Dominic LoBuglio, Beth Werling (William S. Hart Museum, Natural History Museums of Los Angeles County); Aaron Rogers, Janice Simpson, Cassandra Wiltshire (NBCUniversal); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Patrick Loughney (Packard Humanities Institute); Rob Byrne, Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Bob Gitt, Steven K. Hill, Jan-Christopher Horak, Scott MacQueen, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Ben Model (Undercrank Productions); Richard Abel (University of Michigan, Ann Arbor); Lea Jacobs (University of Wisconsin-Madison); Dino Everett (USC School of Cinematic Arts Hugh M. Hefner Moving Image Archive); Justin Chang, Lameese Chang, Shane Danielsen, Ari Fisher, Diane Koszarski, Richard Koszarski, Fritzi Kramer (Movies Silently), Russell Merritt, Jon Mirsalis, Kimberly Pucci (Reginald Denny Collection), Paul Spehr.

Svezia:
Krister Collin, Helena Ekholm, Magnus Rosborn, Jon Wengström (Svenska Filminstitutet); Camille Blot-Wellens.

Svizzera:
Thomas Bissegger, Caroline Fournier, Frédéric Maire, Nadia Roche, Carine Soleilhavoup (Cinémathèque suisse); Franziska Heller, Mariann Lewinsky Sträuli.

Hanno prestato i film:

Academy Film Archive, Los Angeles
Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana, Bucuresti
Francesco Ballo, Milano
BFI National Archive, London
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
China Film Archive, Beijing
Cinémathèque française, Paris
Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk Belgisch Filmarchief, Brussels
Cinémathèque suisse, Lausanne
La Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca di Bologna
Cineteca Italiana, Milano
CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy
Danske Filminstitut, København
Département des Hauts-de-Seine/Musée départemental Albert-Kahn (Collection des Archives de la Planète), Boulogne-Billancourt
Deutsche Kinemathek, Berlin
DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt
Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiivi, Tallinn
EYE Filmmuseum, Amsterdam
Filmarchiv Austria, Wien
Filmmuseum München
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris
Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Gosfilmofond of Russia, Moscow
L'Immagine Ritrovata, Bologna
Indiana University Libraries Moving Image Archive, Bloomington
Kansallinen Audiovisuaalinen Instituutti (KAVI), Helsinki
Library and Archives Canada, Ottawa
Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA
Lobster Films, Paris
Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Museum of Modern Art, New York
Charles Musser, New York City
Národní filmový archiv, Praha
Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana
National Film Archive of Japan, Tokyo
NBCUniversal, Universal City, CA
Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Amsterdam
Park Circus, Glasgow
Roy Export SAS, Paris
San Francisco Silent Film Festival
Patrick Stanbury, London
Svenska Filminstitutet, Stockholm
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles

I musicisti delle Giornate

Frank Bockius, Neil Brand, Timothy Brock, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne, Ayumi Kamiya, Ichiro Kataoka (benshi), Ian Mistrorigo, Yasumi Miyazawa, Maud Nelissen, Ben Palmer, José Maria Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Masayoshi Tanaka, Gabriel Thibaudeau, Romano Todesco, Daan van den Hurk

Orchestra San Marco, Pordenone
Zerorchestra, Pordenone
Conservatorio di musica Giuseppe Tartini, Trieste

e con l'amichevole partecipazione delle orchestre dell'Istituto Comprensivo di Pordenone Centro (Scuola "Centro Storico") e Rorai-Cappuccini di Pordenone (Scuola "Pier Paolo Pasolini")

Pordenone Masterclasses

Neil Brand, Frank Bockius, Günter Buchwald, Philip Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney
Partecipanti: Ilya Poletaev, Lorena Ruiz Trejo, Viktoras Orestas Vagusevicius

Jonathan Dennis Lecture

Camille Blot-Wellens

Selznick School/Giornate Fellowship

Leenali Ramdas Khairnar

Collegium

Paolo Tosini

Sigla animata

Richard Williams

Anteprima

Elisabetta Di Sopra

Coordinamento organizzativo
Federica Dini

Produzione e comunicazione
Max Mestroni

Ufficio Stampa
Giuliana Puppin
con la collaborazione di Moira Cussigh, Caterina Vidon e Sara Cozzarin

Ricerca e movimento film
Elena Beltrami

Digitalizzazione / elaborazione DCP
Archivio Cinema del FVG / La Cineteca del Friuli

Ospitalità
Suomi Sponton

Accrediti
Eleonora Frasca Rizzi

Donors
Stefano Pagani

Assistenza informatica
Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata
Giulio Calderini & Carmen Marchese

Realizzazione allestimenti
GraficStyle srl

Redazione catalogo
Catherine A. Surowiec

Impaginazione catalogo
Gianluca Pisacane

Impaginazione calendario
Michele Federico

Stampa
Tipografia Menini, Spilimbergo

Operatori
Riccardo Burei, Max Burello, Alessandro Micoli, Marco Zago

Assistenza in sala e in cabina
Catia Da Pieve
con Stefano Cereser, Floriano Cervelli

Cassa Teatro Verdi
Rossella Mestroni con Alessio Vicario

FilmFair
Francesco Colussi con Alessia Polese

Contabilità
Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Sottotitoli elettronici
Underlight - Evelyn Dewald Caporali, Edward Carl Catalini, Betina L. Prenz
e *con la collaborazione di* Nico De Klerk, Matteo Di Franza, Cristiana Dondi, Paolo Venier

Sito web
Claimax

Social Media Team
Greta Cinalli, Valerio Greco, Elena Tubaro

Servizi fotografici
Paolo Jacob

Riprese video
Pasqualino Suppa

Collaboratori operativi
Riccarda Amigoni, Andrea Calderan, Stefano Paoluzzi, Paolo Piuzzi, Silvio Toso, Vittorio Venerus

Trasporti
Atap, A1minibus

Volontari
Glenda Basei, Dina Blejer, Irene Bravin, Gianluca Campardo, Irene Fabbro, Veronica Gianella, Diana Napolitano, Roberto Palo, Kristina Shvets, Clara Thielemann, Maria Olivia Zamarian
E i ragazzi del Progetto alternanza scuola/lavoro dell'Istituto Superiore "G Leopardi-E. Majorana" di Pordenone

Agenzia viaggi
Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Ringraziamo per la cortese disponibilità: Silvio Alovisio, Sabrina Baracetti, Charles Barr, Cristina Battocletti, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Maria Luisa Bonacini, Frida Bonatti, Thomas Christensen, Renato Cinelli, Angelo Comisso, Jean-François Cornu, Riccardo Costantini, Carmen Costa Riol, Ilaria Cozzutti, Andrea Crozzoli, Giovanni Da Pozzo, Renzo Del Cont, Patrizio De Mattio, Dory Deriu Frasson, Alessandro De Zan, Giancarlo Dini, Edi Fadelli, Luciano Fantuz, Bruno Ferraro, Fabio Ferzetti, Matteo Fiori, Narciso Gaspardo, Marco Giusti, Gianluca Guzzo, Clément Lafite, Anthony Lawton, Flavia Leonarduzzi, Giovanni Lessio, John Libbey, Fabiana Licciardi, Simone Londero, Simona Maggiorelli, Ivan Marin, Jeffery Masino, Luca Mazzei, Paolo Mereghetti, Alessandro Mezzena Lona, Enzo Milanese, Maurizio Minello, Giuseppe Morandini, Marco Moressa, Elena Mosconi, Dominique Moustacchi, Charles Musser, Katia Nobbio, Carol O'Sullivan, Luigi Paini, Giacomo Panarello, Giancarlo Pauletto, Giovanni Pavan, Cristina Penso, Raimondo Pernice, Lauro Pittini, Maurizio Poles, Kimberly Pucci, Renato Pujatti, Luisa Raoss, Fabrizio Rigo, Alice Rispoli, Marika Saccomani, Amalia Salvador, Giovanna Santin, Anne Schwartz, Vladislav Shabalin, Carlo Spagnol, Albert Steg, Cinzia Terlizzi, Fulvio Toffoli, Vanessa Toulmin, Simone Venturini, Alessandro Vicentini Orgnani, Tami Williams, Gwenda Young, Massimo Zecchini, Martina Zanin, Michela Zin, Giorgio Ziraldo

Hanno reso questa edizione ancora più bella ed ospitale: Azienda agricola Vicentini Orgnani, Valeriano; Borgo Veritas, Maron di Brugnera; Pitars, vigneti di famiglia in Friuli, San Martino al Tagliamento; Tenute Tomasella, Mansuè (Treviso); Vigna Belvedere, Pasiano di Pordenone; Vini La Delizia, Casarsa; Gianni (hotel Due Leoni); Sandra (hotel Minerva); Mariagrazia, Alessia, Angela, Laura (hotel Moderno); Luciano (hotel Montereale); Valentina, Martina, Elisa, Giulia, Marica, Davide (Park hotel); Cecilia (Residence Italia); Roberto, Sharon, Paolo (hotel Santin)

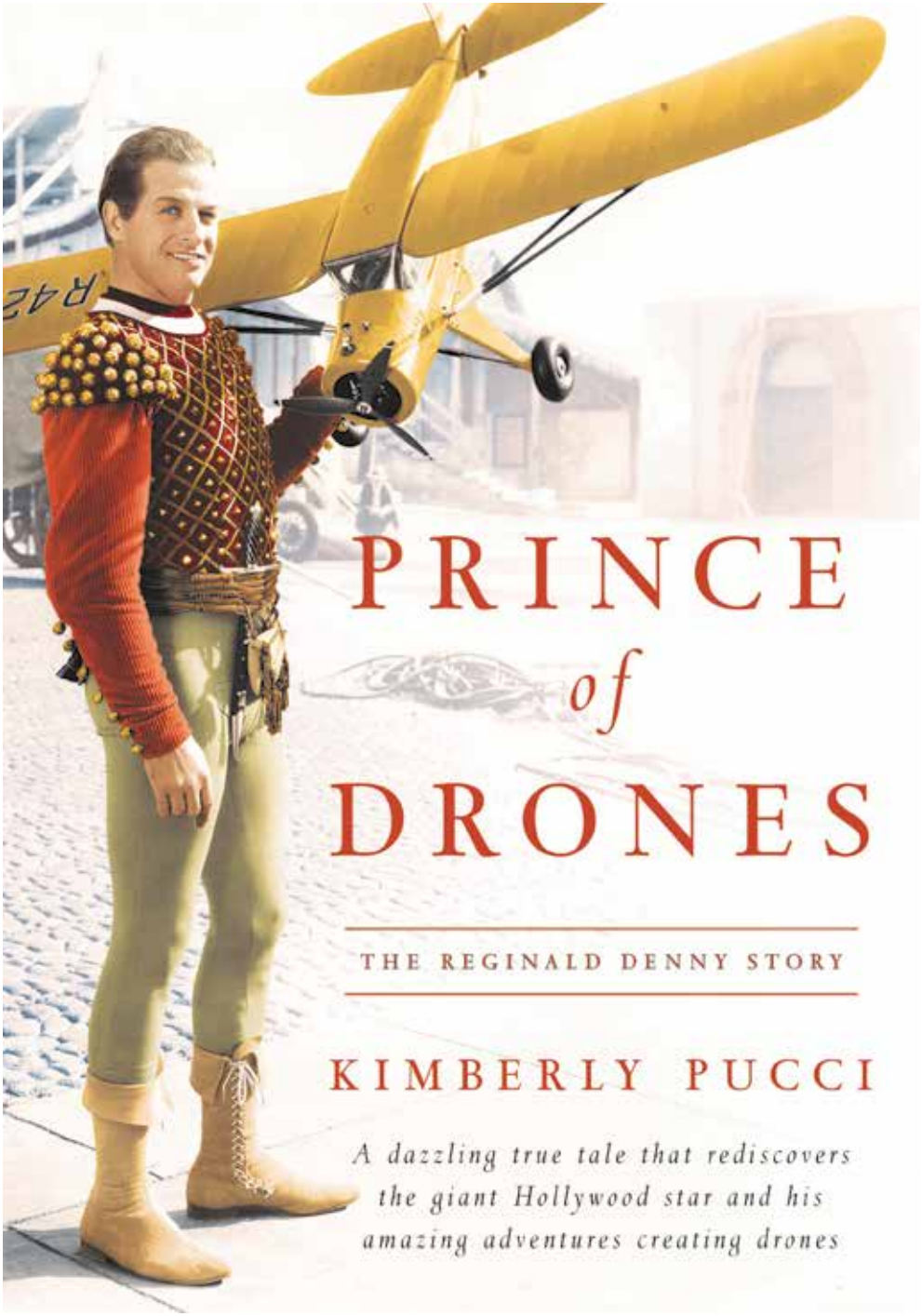
Hanno messo a disposizione la propria casa e siamo loro riconoscenti: Martina Bellucci, Laura Bortolossi, Laura Brusadin, Orsola Chiaradia, Giuliana e Carlo Dal Mas, Marianne Muntendam, Serena Privitera, Mariagrazia e Dino Schinella, Elisanna Schittar, Rinelda Segatto, Marina Stroili, Giulio Cesare Testa, Daniela Tommasi

Grazie inoltre a: Deborah Calcinoni, Claudia Canzi, Marco Carillo, Patrizia Carniello, Lucilla Ceciliot, Paola Chiaradia, Loredana Chiarottin, Arianna Cipolat, Alessandro Cipolla, Nilla Covre, Stefania Cozzi, Ernesta Cuniglio, Silvia De Anna, Marisa Del Piero, Luciana Fasoli, Silvano Feletto, Arianna Ferro, Laura Galluzzo, Marirosa Lelleri, Maria Pia Marchi Luchini, Stefania Marinai, famiglia Melan, Maria Pia Michielin, Germana Monteforte, Alessandra Montini, Chiara Orlanda, Viola Padure, Antonella Pegolo, Lucia Peressin, Lucia Raccanelli, Sara Reale, Deborah Reginato, Ilaria Rosafio, Vanna Rossetti, Edvigie Rossetti, Edyta Ryba, Anna Sartor, Gianna Stellino, Rita Val, Federico Vazzola, Laura Vendramin.

SOSTENITORI / *DONORS 2018*

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo
Richard Abel
Galya Aksenova
Antti Alanen
Kyle A. Alvut
Carolyn Anderson
Ivan Andreoli
Bruce Babington
Robert Bader
Peter Bagrov
Charles Barr
Yulia Belova
Dana Benelli
Anja Berbuir
Janet Bergstrom
Joanne Bernardi
Aldo Bernardini
Giorgio Bertone
Didier Bertrand
Mats Björkin
Vincent Bohlinger
Ben Brewster
Geoffrey Brown
Kevin Brownlow
Bryan Burns
Ugo Brusaporco
Elisabeth Bulger
Elaine Burrows
Attilio Buttignol
Robert Byrne
Lynn Cadwallader
Rosa Cardona
Pierre Carrel
André Chevailler
Alessandro Chizzoni
Ian Christie
Charles Cockey
Eric Cohen
Tsivia Cohen
Silvana Colombis
Roland Cosandey
Donald Crafton
Sally Cruikshank
Chris Daniels
Jon Davison
Helen Day-Mayer
Aurelio De Los Reyes
Leslie Midkiff Debauche
Olga Dereviankina
Giancarlo Dini
Stefan Drößler
Alessandro Faccioli
Pier Francesco Falomo
Massimo Ferrari
Tony Fletcher
David Flynn
Roberto Fonzo
Mark Fuller
Krin Gabbard
Edward Gallafent
André Gaudreault
Robert Gelfand
Renee George
Martin Girod
Christine Gledhill
Kari Glödstaf
Leonhard Gmür
Tracey Goessel
Karola Gramann
Antonia Guerrero
Winfried Günther
Tommy Gustafsson
Vera Gyürey
Susan Harmon
Marco Hassmann
Erik Hedling
Lokke Heiss
Maggie Hennefeld
Thom Heslop
Laura Horak
David Howell
Neville Hunnings
June Hwang
Jean-Christophe Ienne
Gunnar Iversen
Lea Jacobs
Pierre Emmanuel Jaques
Michael Jurich
Tony Kaes
John Kasmin
Nancy Kauffman
Dave Kehr
Jesse Kercheval
Frank Kessler
Daria Khitrova
Hiroko Kido
Andrea Kirchhartz
Martin Koerber
Hiroshi Komatsu
Diane Koszarski
Richard Koszarski
Liana Kroll
Reto Kromer
Jurgen Kubler
Sabine Kupper
Pedro Lã
Anthony L'Abbate
Enrico Ladisa
Samuel Lane
Mark Langer
Vicky Lee
Peter Lehman
Bin Li
Knut Lickert
Maurizio Lodigiani
Martin Loiperdinger
Patrick Loughney
Nicola Lubitsch
William Luhr
Mary Maguire
Omar Manini
Paul Marygold
Robert Mastrangelo
Jill Matthews
David Mayer
Mark Mcelhatten
Ann Mcferrin
Anke Mebold
Irena Melan
Karen Merritt
Russell Merritt
Richard Meyer
Anca Mitran
Dario Morelli
Lucilla Moro
Charles Musser
Dominique Nasta
Hugh Neely
Gordon Nelson
Anne Nesbet
Richard Newman
Philippe Ney
Trevor Norkett
Irela Nuñez Del Pozo
Eva Orbanz
Luigi Paini
Sergio Papini
Brigitte Paulowitz
Ernesto Perez
Graham Petrie
David Pierce
Maria Angela Pizzutel
Paola Pizzutel
Giorgio Placereani
Louise Stein Plaschkes
Paolo Polesello
Adelina Preziosi
Giampiero Raganelli
Philippe Rebillard
Peter Rist
Valentine Robert
Vittorio Romano
Magnus Rosborn
Ulrich Ruedel
Anna Luisa Ruoss Girod
Anthony Saffrey
Francesco Saija
Stéphanie Salmon
Cristina Salviato
Mark Sandberg
Richard Scheckman
Amy Schelemanow
Heide Schlüpmann
Bodo Schoenfelder
Raymond Scholer
Jörg Schweinitz
Flavia Sedran
Jean-Claude Seguin
C. Paul Sellors
Eric Senat
Thorsten Sessler
Roza Shatalova
Jasmin Sille
Maria Luisa Sogaro
Ove Solum
Paul Spehr
Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
Albert Steg
Deborah Stoiber
Jeff Stoiber
John Stone
Dan Streible
Imogen Sutton
Doris Magdalena Talpay
Patrick Tiernan
Stefanie Tieste
Lee Tsiantis
Dj Turner
Casper Tybjerg
Massimo Valente
Anna Van Beusekom
Henk Van Der Most
Amran Vance
Wilma Vecchietti
Flavio Vergerio
Isabella Vitale
Cynthia Walk
Michael Walker
Marc Wanamaker
Mary Weiss
Linda Williams
Richard Williams
Stacey Wisnia
Keith Withall
Arlene K. Witt
Elaine Mae Woo
Jakob Wulfing
Alessandro Zaniolo
Alfredo Zaniolo
Petr Zejda
Holger Ziegler


PRINCE
of
DRONES
THE REGINALD DENNY STORY
KIMBERLY PUCCI
A dazzling true tale that rediscovers
the giant Hollywood star and his
amazing adventures creating drones

CENTRO INIZIATIVE
CULTURALI PORDENONE
FONDAZIONE
CONCORDIA SETTE

ARCHIVIO CARLO MONTANARO
LA FABBRICA DEL VEDERE
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA TORINO

REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA
COMUNE DI PORDENONE

FONDAZIONE FRIULI
CRÉDIT AGRICOLE FRIULADRIA
ELECTROLUX

GALLERIA SAGITTARIA - PORDENONE - 25 MAGGIO > 13 OTTOBRE 2019

Beverly of Graustark, 1926: Marion Davies. Photo: Ruth Harriet Louise (AMPAS, Margaret Herrick Library, LA)

SOMMARIO *CONTENTS*

11 Presentazione / *Introduction*

15 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

16 The Jonathan Dennis Memorial Lecture

17 Collegium 2019

18 The 2019 Pordenone Masterclasses

21 Eventi speciali / *Special Events*
- The Kid
- A colpi di note / *Striking a New Note*
- Oblomok imperii
- The Lodger

37 William S. Hart

81 Slapstick europeo / *European Slapstick*

121 Reginald Denny

141 Vedettes francesi / *French Stars*
- Grandais & Mistinguett

161 Film sul cinema / *Films on Film*

183 Cinema estone / *Estonian Film*

195 I corti di Weimar / *Weimar Shorts*

221 Pubblicità scandinava / *Scandinavian Advertising*

239 Musée Albert-Kahn

245 John M. Stahl - 2

251 Mario Bonnard - 2

261 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- Faust
- Gardiens de phare
- Joan the Woman
- Otets Sergii

271 Cinema delle origini / *Early Cinema*
- Flipbooks

277 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
- L'Amour et l'argent; Beverly of Graustark; Chushingura; Fen dou; Fra Sabina; The Japanese Expedition to Antarctica; The Moment Before; La morte che assolve; Sally, Irene and Mary; El último malón; A Wife by Proxy; The Great Gamble; Desmet Collection; The Haghefilm Digitaal-Selznick School Fellowship

315 Ritratti / *Portraits*
- The Blacksmith; Our Family Album

318 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*

319 Indice dei titoli / *Film Title Index*

Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

Richard Abel
Tina Anckarman
Patrizia Avon
Bruce Babington
Peter Bagrov
Francesco Ballo
Charles Barr
Christopher Bird
Camille Blot-Wellens
Frida Bonatti
Mikael Braae
Neil Brand
Timothy Brock
Geoff Brown
Kevin Brownlow
Robert Byrne
Teresa Castro
Michael Cowan
Stella Dagna
Masaki Daibo
Bryony Dixon
Stefan Droessler
Victoria Duckett
Victor Fan
Annie Fee
Oliver Hanley
Maggie Hennefeld
Laura Horak
Pamela Hutchinson
Anton Kaes
Diane Koszarski
Richard Koszarski
Dimitrios Latsis
Thierry Lecointe
Andrés Levinson
Maria Mang
Steve Massa
Anke Mebold
Glenn Mitchell
Anne Morey
Giuliana Muscio
Charles Musser
Irela Núñez
Kimberly Pucci
David Robinson
Elif Rongen-Kaynakçi
Magnus Rosborn
Ulrich Ruedel
Geneviève Sellier
Marcello Seregni
Anne Sigaud
Maria Luisa Sogaro
Paul Spehr
Shelley Stamp
Lisa Stein Haven
Federico Striuli
Catherine A. Surowiec
Mika Tomita
Jay Weissberg

Redazione / *Edited by*
Catherine A. Surowiec

Traduzioni / *Translations by*
Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Piera Patat, Suomi Sponton, Catherine A. Surowiec, Jay Weissberg; Key Congressi, Trieste.

Copertina / *Cover:* *Kire Lained,* 1930: Ita Rina. (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallin)
Frontespizio / *Frontispiece*: Richard Williams. Disegni per la sigla del festival/*Drawings for the festival trailer.* Copyright Richard Williams.

© Giornate del Cinema Muto
Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.
No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).

38 LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

PRESENTAZIONE / *INTRODUCTION*

Nei mesi scorsi mi è tornato più volte alla memoria il capolavoro di Preston Sturges *Sullivan's Travels* (*I dimenticati*, 1941), il cui protagonista, un regista di Hollywood, è disgustato con se stesso perché dirige stupide commedie anziché nobili requisitorie sull'ingiustizia sociale. Dopo aver sopportato indicibili atti di crudeltà, egli si rende finalmente conto che quelle sciocche commedie sono il miglior antidoto alla brutalità che ci circonda. Non è che avessi in mente quel film durante la preparazione delle Giornate di quest'anno, ma mi fa piacere che il programma sia sbilanciato a favore della commedia, perché abbiamo davvero bisogno di ridere. Non è questa la ragione principale per cui sono così contento della sezione sullo slapstick europeo curata per noi da Ulrich Rüdel e Steve Massa, ma certo è una fortunata coincidenza. Ciò che rende questa rassegna così importante è il modo in cui essa si prefigge di identificare le origini delle gag della commedia classica, dalla loro iniziale comparsa nel music-hall e nel vaudeville al loro proliferare nelle comiche brevi e infine nei lungometraggi, dove queste invenzioni trovano la loro forma più compiuta. Il BFI, la Lobster Films, il Národní filmový archiv di Praga e molte altre istituzioni che sostengono da tempo le Giornate hanno fatto l'impossibile perché gli obiettivi della retrospettiva fossero raggiunti, retrospettiva che sono convinto contribuirà in modo decisivo a meglio comprendere le origini della commedia in Europa, nonché a mostrare come lo slapstick si sia sviluppato negli Stati Uniti grazie al contributo determinante di comici francesi, britannici, tedeschi, ungheresi e di altre nazionalità.
Lo stesso vale per il felice ritorno delle "nasty women", ispirate creatrici di pandemonio, la cui sfacciata irriverenza nei confronti dell'autorità in tutte le sue forme fu all'origine di uno dei programmi più innovativi nella storia recente delle Giornate, quando Maggie Hennefeld e Laura Horak presentarono la loro prima serie sull'argomento nel 2017. Quest'anno avremo due serie di cortometraggi che hanno come protagoniste le simpatiche figure anarcoidi di Léontine, Cunégonde, Lea e Rosalie, oltre che alcune loro nuove (per le Giornate) alleate nell'arte del caos. Troverete d'altronde molte altre "nasty women" nei brevissimi titoli riportati alla luce da Rob Byrne, Thierry Lecointe e Pascal Fouché a partire dai *flipbook fin-de-siècle* ritrovati in una collezione privata in Francia. Questi film, della durata inferiore al minuto, sono proposti nel corso dell'intera settimana del festival, offrendosi non solo come deliziosi stuzzichini visivi ma in molti casi anche come primi assaggi di pellicole di Georges Méliès finora considerate perdute.

I've been reminded several times in recent months of Preston Sturges' 1941 masterpiece Sullivan's Travels *(*I dimenticati*), whose male protagonist, a Hollywood director, is disgusted with himself for making silly comedies rather than meaty critiques of social injustice. After enduring unspeakable acts of cruelty, he comes to the realization that those silly comedies are the best counter to the brutality around us. I didn't have that movie in mind when organizing this year's edition, but I'm happy to say that the balance of the program leans strongly towards comedy, which makes perfect sense because we really need to laugh. That's not the main reason why I'm so excited by the European Slapstick section curated by Ulrich Rüdel and Steve Massa, but it's literally a very happy by-product. What makes this series so groundbreaking is the way it aims to identify the origins of classic slapstick gags from their initial iterations in music halls and vaudeville to early shorts and then features, where the routines come to us fully formed. Lobster Films, the BFI, the Národní filmový archiv and several other stalwart supporters of the Giornate have gone to extra lengths to ensure that the section achieves its goals, and I'm convinced it will contribute significantly to our understanding of early film comedy in Europe, as well as illuminate how slapstick developed in the United States thanks to the crucial input of comedians from France, the UK, Germany, Hungary and elsewhere.*
Under the same rubric is the felicitous return of the "Nasty Women", those inspiring female whirlwinds of pandemonium whose delight in thumbing their noses at authority in all its guises wound up becoming one of the most influential programs of recent years when Maggie Hennefeld and Laura Horak presented the first series in 2017. This year we have two programs featuring such anarchic friends as Léontine, Cunégonde, Lea and Rosalie, as well as a few new (to the Giornate) companions in chaos. You'll also find several "Nasty Women" among the shorts Robert Byrne, Thierry Lecointe and Pascal Fouché reanimated from fin-de-siècle *flipbooks found in a French private collection. These films of under one minute are scattered throughout the week, offering not merely delightful* amuse-gueules *but in many cases our first chance to see moving images of some lost Georges Méliès films.*
Speaking of re-animation: William S. Hart's unquantifiable contribution to the Western and Hollywood itself is generally

A proposito di resurrezioni: l'incalcolabile contributo di William S. Hart all'evoluzione del western e di Hollywood in generale è ormai riconosciuto da tutti, ma quand'è stata l'ultima volta che abbiamo avuto l'opportunità di esaminare nel dettaglio la sua opera di attore e di regista? Richard Abel, Diane e Richard Koszarski hanno curato un programma di quindici film realizzati tra il 1914 e il 1918, più due frammenti, grazie ai quali potremo conoscere meglio il lato più autentico di quest'icona della storia del cinema. Ed è una grande emozione poter finalmente vedere *The Aryan*, da tempo considerato perduto, scoperto recentemente a Buenos Aires e proiettato qui nella sua versione argentina per merito di Andrés Levinson e del Museo del Cine Pablo C.Ducrós Hicken di Buenos Aires. Senza dimenticare che la perseveranza dei curatori e la collaborazione di Kevin Brownlow e del restauratore Christopher Bird ha permesso di far rivivere, attraverso la ricostruzione dei frammenti sopravvissuti, un altro film di Hart, *The Gunfighter*.

La sezione "Film sul cinema" getta uno sguardo su come il nuovo mezzo di espressione volesse descriversi al pubblico nei primi decenni della sua esistenza, fornendoci così un ritratto senza precedenti sui modi in cui la storia del cinema fosse già scritta e riscritta quando il cinema era ancora in fasce. Dimitrios Latsis, curatore del programma, ha cercato ovunque: dalle visite guidate negli studios, che contribuirono a creare il mito di Hollywood, ai documentari francesi che ripercorrevano le origini della nuova arte, fino al cinema che fa la parodia di se stesso. Vedremo pellicole provenienti da Germania, Francia, Gran Bretagna, perfino dal Canada. C'è anche un documentario industriale del 1923 realizzato dalla Famous Players-Lasky, *Sprockets and Splices*, da poco restaurato dal George Eastman Museum, dove si mostra ciò che si deve e non si deve fare al fine di proiettare un film nel modo giusto.

Per tradizione, le Giornate si preoccupano di esplorare tutte le forme e tutti i generi del cinema muto; dopotutto, come si farebbe altrimenti a conoscere un periodo storico – e soprattutto una forma d'arte in divenire – se guardassimo soltanto i capolavori riconosciuti? Questo intento di indagare più in dettaglio un particolare periodo e un particolare contesto sociale ha ispirato la sezione sui cortometraggi di Weimar, curata da Anton Kaes e Michael Cowan. Documentari scientifici, cortometraggi di avanguardia e di attualità, film di educazione all'igiene e pubblicità: ecco un programma dedicato alla marginalità, ma è proprio guardando ai margini che si possono trovare gli strumenti necessari a comprendere un'età così complessa come il periodo di Weimar.

Non solo certi tipi di cinema sono spesso rimasti fuori dai libri di storia, è accaduto a volte a interi paesi. Prendiamo l'esempio dell'Estonia, una nazione con una piccola ma vivace eredità cinematografica, per lo più ignorata a causa dei disastri della guerra, dell'occupazione e della scomparsa delle copie dei film. Maria Mang, direttrice del Filmimuuseum estone, ed Eva Näripea, direttrice del Rahvusarhiivi filmiarhiiv (la sezione cinematografica dell'Archivio Nazionale dell'Estonia), hanno messo insieme un piccolo ma eccezionale gruppo di

acknowledged, but how often do we have a chance to focus on the man and his work as both actor and director? Curators Richard Abel and Diane and Richard Koszarski have organized a program of 15 films made between 1914 and 1918, together with two fragments, that allow us to better explore this iconic figure on his own terms. Especially exciting is the chance to finally see the long-lost feature The Aryan*, recently discovered in Buenos Aires and presented here in its Argentinian release version thanks to the work of Andrés Levinson and the Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken of Buenos Aires. In addition,* The Gunfighter *has been brought back to life from various fragments thanks to the perseverance of the section curators together with Kevin Brownlow and restorer Christopher Bird.*

"Films on Film" is an eye-opening look at how the medium presented itself in its first decades, giving us unparalleled insight into the ways cinema history was being written and re-written even in its salad days. Curator Dimitrios Latsis cast his net wide, from Studio tours designed to burnish the Hollywood mystique, to French documentaries looking back at the medium's infancy, to parodies poking fun at it all. Germany, France, the US, the UK, even Canada is included. There's also a 1923 industrial documentary made by Famous Players-Lasky called Sprockets and Splices*, recently restored by the George Eastman Museum, decreeing the dos and don'ts of proper film projection.*

The Giornate has always ensured that a full range of genres and forms be presented and explored; after all, how can we aspire to truly know a moment in time, let alone a budding art form, if all we're looking at are the accepted masterworks? It's precisely this idea of coming to grips with a particular period and a particular society that informs the Weimar Shorts section, curated by Anton Kaes and Michael Cowan. Through science documentaries, avant-garde non-fiction shorts, instructional hygiene films and advertisements, the program can be said to look at the margins, but the truth is, that's where we find the means of understanding an era as complex as the Weimar years.

It's not just certain types of cinema that have been generally left out of the history books, but sometimes entire countries. Estonia is a case in point: a nation with a small but rich filmmaking heritage that's largely been ignored partly due to the punishing tolls of war, occupation, and preservation. Maria Mang, director of Estonia's Filmmuseum, and Eva Näripea, director of the Rahvusarhiivi filmiarhiiv (Film Archive of the National Archives of Estonia), have put together a small but exceptional group of short non-fiction, animation, comedies, and two features which help us rethink the limiting national biases of film history.

We're especially excited to be collaborating with the Musée Albert-Kahn in Paris to present the first in a series showcasing

cortometraggi – non fiction, animazione, comiche – più due lungometraggi grazie a cui avremo modo di ripensare ai pregiudizi che impediscono una visione più completa della storia del cinema.
Quest'anno segna anche l'inizio della nostra collaborazione con il Musée Albert-Kahn di Parigi, che presenta una selezione di titoli del proprio straordinario ma ancora poco esplorato fondo filmico. Noto per il suo ineguagliabile patrimonio fotografico, il museo è il frutto di un visionario filantropo, Albert Kahn, il cui desiderio di intraprendere un dialogo fra le culture lo spinse a inviare fotografi e operatori in tutte le parti del globo. In gran parte i film così raccolti non sono mai stati finora proiettati, di essi alcuni sopravvivono in forma non montata. Il programma di esordio – auspicabilmente il primo di una lunga serie – è a cura di Anne Sigaud e Teresa Castro e rivela l'enorme varietà di soggetti e di luoghi rappresentati nella collezione, a testimonianza della lungimiranza e della determinazione di Kahn.
Come molti di noi, mi sono interessato agli studi di cinema perché ero un ammiratore delle personalità che hanno illuminato il grande schermo: è questo un aspetto vitale della cinefilia che non possiamo ignorare. Reginald Denny, carismatica star Universal, riceve quest'anno un doveroso tributo, che coincide con la pubblicazione di un affascinante volume a firma della nipote di Denny, Kimberly Pucci, in cui si narra la vita eccezionale di un uomo che rappresenta non solo l'epitome della commedia leggera, ma è stato anche – come emerso solo da poco – un inventore aeronautico, la cui attività segreta per il governo statunitense durante la seconda guerra mondiale è all'origine della tecnologia dei droni. Chi l'avrebbe mai detto? Una sezione sulle *vedettes* francesi getta nuova luce sull'incantevole stella Suzanne Grandais, tragicamente scomparsa a soli ventisette anni, e su Mistinguett, una delle personalità più celebri dell'epoca. E poi c'è Marion Davies, la ragazza del nostro manifesto di quest'anno, nel film *Beverly of Graustark*, nonché la fascinosa e ingiustamente negletta diva italiana Elettra Raggi in *La morte che assolve*, in uno strepitoso restauro della Cineteca Italiana di Milano.
Alcuni temi del festival proseguono un percorso tracciato lo scorso anno: ecco dunque un altro lungometraggio di John M. Stahl, *The Woman Under Oath*, insieme all'unico rullo sopravvissuto di *The Wanters*, gentilmente offerto dall'Academy Film Archive. La seconda parte della personale dedicata a Mario Bonnard approfondisce la nostra conoscenza di questo importante attore e regista; e poi abbiamo un altro film di John H. Collins, *A Wife by Proxy*, appena restaurato dalla Library of Congress. La rassegna dello scorso anno sui film pubblicitari puntava sul tema del genere; il suo prosieguo, curato da Tina Anckarman e Magnus Rosborn, osserva come i commercial prodotti in Svezia e Norvegia giocavano – spesso con risultati esilaranti – con le formule del cinema narrativo.
Non ho ancora menzionato gli eventi orchestrali. *Il monello,* con la partitura di Chaplin diretta da Timothy Brock è uno spettacolo capace di infondere felicità, mentre la composizione di Neil Brand per *The Lodger* di Alfred Hitchcock, condotta dal maestro Ben Palmer, suggellerà la nostra ammirazione per il musicista e per il "maestro

the institution's extraordinary yet underexplored collection. Best known for its unparalleled photographic holdings, the museum was the brainchild of visionary philanthropist Albert Kahn, whose desire to enhance an understanding between cultures led him to send photographers and cameramen across the globe. For the most part the films, some in a relatively raw state, have never been screened, making this partnership a truly groundbreaking alliance which we hope will become an ongoing series allowing us to explore thematic avenues. The initial selection, curated by Anne Sigaud and Teresa Castro, demonstrates the range of topics and places represented in the collection, testifying to Kahn's foresight and zeal.
Like many of us, I came to film scholarship because I was a fan of the personalities who lit up the screen, and this year we're not ignoring that vital element of cinephilia. The charismatic Universal star Reginald Denny gets a tribute, timed with the publication of his granddaughter Kimberly Pucci's fascinating book chronicling the exceptional life of a man who not only was a byword for situational comedy, but, as only recently revealed, an aeronautics inventor whose secret work for the U.S. government during World War II is responsible for today's drone technology. Who could have guessed? A section on French vedettes *casts a light on the enchanting star Suzanne Grandais, who tragically died at the age of 27, and Mistinguett, one of the most celebrated personalities of the era. As if that's not enough, there's Marion Davies, our poster girl, in* Beverly of Graustark, *and the fascinating yet forgotten Italian star Elettra Raggi in* La morte che assolve, *stunningly restored by the Cineteca Italiana of Milan.*
Certain themes are carrying over from last year: we're presenting a further John M. Stahl feature, The Woman Under Oath, *together with the lone surviving reel of* The Wanters, *graciously made available by the Academy Film Archive. A second section on Mario Bonnard further enlarges our appreciation for this key actor-director's work, plus we have an additional John H. Collins title,* A Wife by Proxy, *recently restored by the Library of Congress. While last year's series of advertising films focused on gender roles, this year's group, selected by Tina Anckarman and Magnus Rosborn and scattered throughout the different sections, looks at how Swedish and Norwegian cinema commercials played with narrative forms, often in highly amusing ways.*
I haven't even mentioned the special musical events yet. Timothy Brock conducting Charlie Chaplin's score for The Kid *will be the sort of screening to make us float off into the night infused with happiness, while Neil Brand's score for Alfred Hitchcock's* The Lodger, *under the baton of Ben Palmer, will burnish our admiration for the composer as well as the "Master of Suspense". On Wednesday evening we'll have the international premiere of Vladimir Deshevov's recently rediscovered original*

della suspense". Mercoledì sera avremo la "prima" internazionale della musica orchestrale di Vladimir Deshevov, da poco ritrovata, per il capolavoro di Fridrikh Ermler's *Oblomok Imperii* (*Un frammento d'impero*), sotto la guida di Günter Buchwald. Tutte e tre le composizioni orchestrali saranno eseguite dall'Orchestra San Marco di Pordenone, che annoveriamo da tempo fra i nostri più valenti collaboratori.

A proposito di collaborazioni, non posso chiudere questa introduzione senza esprimere la nostra enorme gratitudine a tutti gli archivisti che con il loro entusiasmo e la loro buona volontà fanno sì che ogni edizione delle Giornate sia un'autentica cornucopia di scoperte. Lo stesso vale per tutti i musicisti, la cui bravura è per me una fonte inesauribile di meraviglia e ammirazione. Né potrò mai smettere di stupirmi per il lavoro sovrumano dello staff del festival, vera e propria colonna portante di questo evento. Vorrei infine rendere un omaggio a due persone la cui recente scomparsa ha lasciato un vuoto profondo nella nostra comunità e nella rete personale di affetti che arricchiscono la nostra esistenza. William (Bill) Barnes, insieme a suo fratello John, ha avuto un ruolo fondamentale nella riscoperta del cinema britannico delle origini, come avevamo già riconosciuto nel 1997 assegnando loro il Premio Jean Mitry. Anche all'età di 99 anni, Bill aveva un amore contagioso per la preistoria del cinema e per il collezionismo; visitare la sua casa era come attingere al giovanile elisir dell'autentica passione. Richard (Dick) Williams occupa un posto speciale nel cuore di tutti noi delle Giornate, non solo per la splendida sigla del festival che egli ci ha regalato, e non solo per l'ormai leggendaria Masterclass sull'animazione da lui tenuta alle Giornate del 2003, ma anche per l'irresistibile sorriso che gli illuminava il volto quando, seduto al Verdi, era deliziato dalle immagini sullo schermo. Il suo attaccamento al festival era per noi motivo d'orgoglio, la sua amicizia un dono gioioso. L'edizione 2019 delle Giornate del Cinema Muto è dedicata a lui, l'indimenticabile Dick. – Jay Weissberg

orchestral music for Fridrikh Ermler's Oblomok Imperii *(*Fragment of an Empire*), conducted by Günter Buchwald. All three evenings will be performed by Pordenone's Orchestra San Marco, one of the Giornate's most valued collaborators.*

Speaking of collaborations, I can't close without acknowledging the vast debt we owe to all the archivists whose untiring enthusiasm and willingness to go that extra kilometer allows the festival to ensure that each edition is a cornucopia of discoveries. The same is true for all the musicians, whose genius never fails to leave me open-mouthed in wonder and admiration. I also will never stop extolling the superhuman work put in by the festival staff, who remain the true pillars of this event. Finally, I wish to pay tribute to two men whose passing this year has left holes in our community and in the personal web of affections that enrich our lives. William (Bill) Barnes, together with his brother John, was instrumental in reevaluating early British cinema, receiving the 1997 Jean Mitry Award for their work. Even at 99-years-old, Bill's love for the pre-history of cinema and his delight in collecting was infectious, and a visit to his home would become an exhilarating glimpse into the youthful elixir of true passion. Richard (Dick) Williams holds a very special place in the hearts of everyone at the Giornate, not just for the brilliance of the animated festival trailer he honored us with, nor for the legendary Master Class on animation he delivered at the 2003 Giornate, but for the irresistible glow of his smile as he sat in the Teatro Verdi, delighting in the onscreen riches. His attachment to the festival was a source of pride; his friendship a joyous gift. The 2019 edition of the Giornate del Cinema Muto is dedicated to the memory of Dick Williams.. – Jay Weissberg

PREMIO JEAN MITRY / *THE JEAN MITRY AWARD*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate. Dal 2017, in seguito all'abolizione per legge delle province del territorio regionale, il premio è sostenuto dalla Fondazione Friuli.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President. Since 2017, following legislation that abolished the provinces within Friuli Venezia Giulia, the prize has been supported by the Fondazione Friuli.

I vincitori dell'edizione 2019 sono / *This year's recipients are*

Donald Crafton & Margaret Parsons

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous Recipients*

2018 Camille Blot-Wellens & Russell Merritt
2017 Richard Abel & John Libbey
2016 Hisashi Okajima & Vladimir Opela
2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia
2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), fondatore del New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis è stato un archivista esemplare, un paladino della cultura del suo paese, profondamente consapevole del ruolo dei Maori, il popolo indigeno della Nuova Zelanda – e soprattutto era una persona di eccezionali doti umane.

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Maori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.
The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

XVII Conferenza
Note sull'identificazione della pellicola: omaggio a Harold Brown

Nel centenario della nascita di Harold Brown, Camille Blot-Wellens, ricercatrice indipendente e storica del cinema (nonché vincitrice del Premio Jean Mitry 2018 alle Giornate), in collaborazione con Bryony Dixon (conservatrice al BFI), illustra il contributo di Brown allo studio del cinema delle origini, ripercorrendo il suo percorso in qualità di conservatore presso la National Film Library (oggi BFI National Archive). Utilizzando immagini di repertorio, Blot-Wellens e Dixon approfondiranno i principali aspetti del lavoro di Brown, la portata delle sue ricerche, e la sua vasta conoscenza dei materiali filmici, fonte di ispirazione per i ricercatori di oggi. Per l'occasione sarà altresì presentato il lavoro di riedizione del fondamentale volume di Brown *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification,* di prossima uscita a cura della FIAF.

2019 Lecture
Notes on Film Identification: A Tribute to Harold Brown

Commemorating the centenary of the birth of Harold Brown, independent researcher and film historian Camille Blot-Wellens (a recipient of the 2018 Jean Mitry Award at the Giornate), joined by Bryony Dixon (curator at the BFI), highlights the contribution of Harold Brown to early cinema, revisiting the methodology developed by the First Preservation Officer of the then National Film Library. Using archival footage, the lecturers will elaborate on the approach of Harold Brown, the extent of his research and knowledge of the film materials, and how his methodology can still be an inspiration today. The work done for a new expanded edition of Brown's seminal Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification *– planned to be published shortly by FIAF – will also be presented.*

Precedenti relatori/*Previous Lecturers:* Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016), Russell Merritt (2017), Donald Crafton (2018).

COLLEGIUM 2019

Giunto alla ventunesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da "scuola estiva" con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come "dialoghi" nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le "reclute" non siano intimidite dagli "habitués", ma possano agevolmente accostarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il premio all'uopo istituto nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

In its 21st edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited "scholarship" collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium's aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional "summer school" style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as "Dialogues", in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués *and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.*

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best one will be awarded the annual Collegium prize, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Collegians 2019: Aisha Brady (GB), Kaleb Andreall Brown (US), Matheus Carvalho (BR), Yunus Erdogan (TR), Valeria Farima (NL), Elise Guérard (FR), Lydya Koerner (US), Florian Hoehensteiger (DE), Sofie Cato Maas (NL), Taji Rafferty (GB), Alexandra Tomkiewicz (PL), Sofia Elizalde (AR).

THE 2019 PORDENONE MASTERCLASSES

Giunte alla diciasettesima edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare l'idea in altri centri. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.
I musicisti invitati quest'anno sono **Ilya Poletaev**, **Lorena Ruiz Trejo** e **Viktoras Oresta Vagusevicius**.

Ilya Poletaev, pluripremiato pianista, clavicembalista e fortepianista canadese nato in Russia, può vantare una poliedrica carriera internazionale come tastierista solista, musicista da camera, esecutore di basso continuo e pianista accompagnatore. Attualmente è professore associato di pianoforte presso la Schulich School of Music, McGill University, Montreal.

Lorena Ruiz Trejo è una percussionista messicana con un forte interesse per la realtà archivistica e la conservazione. Accompagna film muti con l'ensemble Rapsoda Muscinema, che ha contribuito a formare nel 2018. Sta attualmente scrivendo una tesi sull'interpretazione musicale del cinema muto.

Viktoras Oresta Vagusevicius è un pianista lituano specializzato in musica classica, jazz contemporaneo e improvvisazione classica moderna, e dal 2009 lavora come accompagnatore di film muti e come compositore per il teatro ed il cinema.

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova, Louise Stein.

Neil Brand, David Robinson

Now in their 17th year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, and there are already plans to extend the idea to other centres. They are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates.
*This year's participants are **Ilya Poletaev**, **Lorena Ruiz Trejo**, and **Viktoras Oresta Vagusevicius**.*

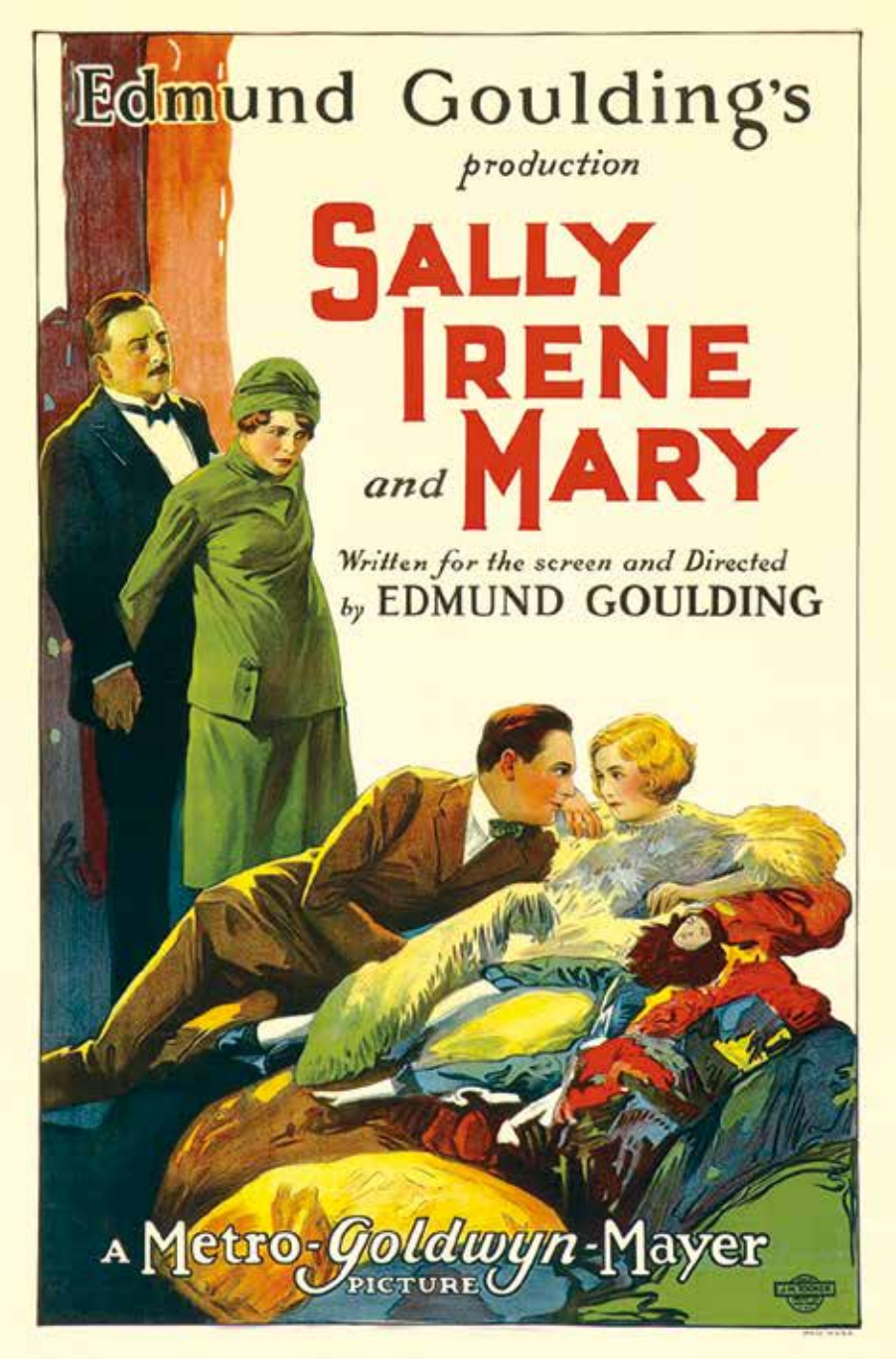
***Ilya Poletaev**, an award-winning Russian-born Canadian pianist, harpsichordist, and fortepianist, leads a multifaceted international career as a keyboard soloist, chamber musician, continuo player, and accompanist. He is currently Associate Professor of Piano at the Schulich School of Music, McGill University, Montreal.*

***Lorena Ruiz Trejo** is a Mexican percussionist with an interest in archives and curatorship. She's been accompanying silent films as a member of the Rapsoda Muscinema Improvisation Ensemble, which she helped to form in 2018, and is currently writing her thesis on musical interpretation in silent cinema.*

***Viktoras Orestas Vagusevičius** is a Lithuanian pianist specializing in classical music as well as contemporary jazz and modern classical improvisation, and since 2009 has been working as an accompanist for silent films as well as composing for theatre and cinema.*

***The Otto Plaschkes Gift** The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.*

Neil Brand, David Robinson



Sally, Irene and Mary, 1925. Poster: 1foglio/*one-sheet.* (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

Kimberly Pucci Collection

WHAT HAPPENED TO JONES

di William A. Seiter, con Reginald Denny

Un'iniziativa

ZERORCHESTRA

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

EVENTO DI
PRE-APERTURA
XXXVIII EDIZIONE
LE GIORNATE
DEL CINEMA MUTO

Venerdì
4 ottobre 2019
ore 20.45

Teatro Zancanaro
Sacile
Ingresso libero

Replica
giovedì 10 ottobre - ore 20.30
Teatro Verdi, Pordenone

Accompagmamento musicale dal vivo

Juri Dal Dan – Partitura, direzione e pianoforte
Francesco Bearzatti – Sax tenore
Luca Colussi – Batteria
Luca Grizzo – Percussioni ed effetti sonori
Didier Ortolan – Clarinetto
Gaspare Pasini – Sax alto
Romano Todesco – Contrabbasso
Luigi Vitale – Vibrafono

In collaborazione

cinemazero

La Cineteca del Friuli

Con il sostegno

CITTÀ DI SACILE

Rotary Club Sacile Centenario

EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Serata inaugurale/*Opening Night*

THE KID (il monello) (US 1921)

REGIA/DIR, SCEN: Charles Chaplin. PHOTOG: Roland Totheroh; *2nd camera:* Jack Wilson. ASST: Charles ("Chuck") Riesner. SCG/DES: Charles D. Hall. CAST: Charles Chaplin (*il Vagabondo/Tramp*), Edna Purviance (*la madre/Mother*), Jackie Coogan (*il monello/The Kid*), Baby Silas M. Hathaway (*il monello appena nato/The Kid as a Baby*), Carl Miller (*pittore/Artist*), Granville Redmond (*il suo amico/His Friend*), May White (*moglie del poliziotto/Policeman's Wife*), Tom Wilson (*poliziotto/Policeman*), Henry Bergman (*agente artisti, guardiano notturno al dormitorio/Art Agent and Night Shelter Keeper*), Charles Riesner (*bullo/Bully*), Raymond Lee (*His Kid Brother*), Lillita MacMurray [Lita Grey] (*angelo frivolo/Flirtatious Angel*), Edith Wilson (d*onna con carrozzina/Lady With Pram*), Baby Wilson (*neonato nella carrozzina/Baby in Pram*), Nellie Bly Baker (*infermiera/Slum Nurse*), Albert Austin (*uomo nel dormitorio/Man in Shelter*), Jack Coogan Sr. (*ladro, invitato, diavolo/Pickpocket, Guest, Devil*), Edgar Sherrod (*prete/Priest*), Beulah Bains (*sposa/Bride*), Robert Dunbar (*sposo/Bridegroom*), Kitty Bradbury (*madre della sposa/Bride's Mother*), Rupert Franklin (*padre della sposa/Bride's Father*), Flora Howard (*damigella/Bridesmaid*), Elsie Sindora (*damigella/Bridesmaid*), Walter Lynch (*poliziotto severo/Tough Cop*), Dan Dillon (*barbone/Bum*), Jules Hanft (*medico/Physician*), Silas Wilcox (*poliziotto/Cop*), Kathleen Kay (*ragazza/Maid*), Minnie Stearns (*donna arrabbiata/Fierce Woman*), Frank Campeau (*assistente sociale/Welfare Officer*), F. Blinn (*aiutante/His Assistant*), John McKinnon (*capo della polizia/Chief of Police*), Elsie Young, V. Madison, Evans Quirk, Bliss Chevalier, Grace Keller, Irene Jennings, Florette Faulkner, Martha Hall, Estelle Cook, J. B. Russell, Lillian Crane, Sarah Kernan, Philip D'Oench, Charles I. Pierce (*comparse nella scena del matrimonio/extras in wedding scene*), Elsie Codd [rappresentante pubblicitaria di Chaplin per la Gran Bretagna/Chaplin's English publicity representative], Mother Vinot [signora del reparto sartoria/studio sewing lady], Louise Hathaway, Amada Yanez & Baby (*comparse nel vicolo/extras in alley scene*), Clyde McAtee, Frank Hale, Ed Hunt, Rupert Franklin, Frances Cochran, George Sheldon (*comparse al ricevimento/extras in reception scene*), Sadie Gordon, Laura Pollard, L. Parker, Ethel O'Neil, L. Jenks, Esther Ralston, Henry Roser (*comparse nella scena del paradiso/extras in Paradise scene*). PROD: Charles Chaplin. DIST: Associated First National Pictures, Inc. USCITA/REL: 06.02.1921. COPIA/COPY: DCP, 60' (da/*from* 35mm, orig. 5250 ft., 21 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Roy Export SAS, Paris; L'Immagine Ritrovata, Bologna.

Partitura composta da/*Score composed by* Charles Chaplin, in collaborazione con/*in association with* Eric James; restaurata, adattata e diretta da/*restored, adapted and conducted by* Timothy Brock; eseguita dal vivo da/*performed live by* Orchestra San Marco, Pordenone. *Music for The Kid Copyright © Roy Export Company Ltd. and Bourne Co. All rights reserved.*

The Kid occupa un posto speciale tra i film di Chaplin, poiché è la risposta più diretta e personale ai traumi della sua infanzia: la separazione

The Kid *stands alone among Chaplin's films as his most direct and personal response to his own childhood traumas of*

The Kid, 1921: Charlie Chaplin, Jackie Coogan. (© Roy Export S.A.S)

dalla madre e l'affidamento alla custodia di autorità pubbliche costituzionalmente inumane. Egli non negò l'elemento autobiografico, e ammise anzi che il set della soffitta dove abitano il Vagabondo e il monello da lui adottato si basava sui ricordi degli abbaini della sua fanciullezza londinese.

Allo stesso tempo, però, sembra che sulla concezione del film abbiano influito i traumi che egli stava vivendo a Hollywood. Nel 1918 era finito in trappola da solo sposandosi con la diciassettenne Mildred Harris. Nel rapporto con la moglie-bambina subentrò presto la stanchezza, e Chaplin individuò proprio nel matrimonio la causa del grave e prolungato blocco creativo che lo condusse ad affannarsi per sei mesi per mettere insieme i tre rulli del modesto *Sunnyside*. Sembrò esserci un momento di speranza per la coppia quando Mildred rimase incinta, ma il 7 luglio 1919 ella diede alla luce un bambino malformato, Norman Spencer Chaplin, che morì tre giorni dopo. Mildred ha avuto ben poche parole buone nei confronti di Chaplin, ma ricordava che egli pianse quando Norman morì.

Paradossalmente, appena dieci giorni dopo questo colpo Chaplin, che sembrava aver ritrovato nuove energie, era già nello studio a fare provini a bebè per un nuovo film, provvisoriamente intitolato *The Waif* (Il trovatello). Scelse infine Silas Merric Hathaway Jr. che aveva diciotto settimane (nel 2019 ha celebrato il centesimo compleanno, ed è l'unico ancora vivente tra gli attori dei film muti di Chaplin). Quando le riprese iniziarono, il piccolo Hathaway aveva otto mesi: egli interpreta con vivacità il ruolo dell'eponimo monello da neonato, allorché viene abbandonato dalla madre non sposata (Edna Purviance) e poi trovato e adottato, con riluttanza, dal Vagabondo. Quando torna a casa con il nuovo membro della famiglia e le vicine gli chiedono il nome del piccolo, lui si ritira discretamente dietro la porta per ricomparire annunciando con sicurezza: "John!"

Quando il monello ha quattro anni, a interpretarlo è Jackie Coogan, che era nel quinto anno di vita quando Chaplin lo vide per la prima volta in un numero di danza eccentrica nello spettacolo di vaudeville dei suoi genitori: imitando suo padre, eseguiva un virtuosistico shimmy. Chaplin ne fu incantato, e il suo entusiasmo crebbe quando incontrò il bambino di persona e ne scoprì lo straordinario talento per la mimica: una capacità normale nel processo di apprendimento di un bambino, ma nel caso di Jackie incredibilmente sviluppata. Chaplin aveva trovato l'attore perfetto: uno che sapeva assimilare, incarnare e riprodurre esattamente la sua interpretazione della parte.

Il sodalizio tra i due, e un'ineguagliata performance infantile, raggiungono l'apice in quella che rimane una delle scene più memorabili e commoventi della storia del cinema. Il monello si ammala e il Vagabondo chiama un burbero medico, il quale decide che il bambino ha bisogno di assistenza e cure adeguate: cure e assistenza che si presentano nelle vesti di un pomposo e arrogante funzionario dell'orfanotrofio e del suo servile assistente. Nonostante una fiera resistenza, il monello viene prelevato con la forza e gettato nel cassone di un furgoncino come un cane randagio. Inseguito da un poliziotto, il Vagabondo si avventura in una folle corsa a ostacoli sui tetti del misero quartiere, raggiunge la

separation from his mother, and abandonment to the custody of constitutionally inhuman public authorities. He did not deny the autobiographical element, and even acknowledged that the set of the attic which is home to the Tramp and his adopted Kid is based on memories of the garrets of his own London childhood. Yet at the same time the conception of the film seems to have been conditioned by the current traumas of his life in Hollywood. In 1918 he had trapped himself into marriage with the 17-year-old Mildred Harris. Boredom with his child-wife set in fast, and Chaplin blamed the marriage for a lengthy and acute creative block and his consequent six months' struggle to put together the three reels of the modest Sunnyside. *There seemed a moment of hope for the marriage when Mildred became pregnant, but on 7 July 1919 she gave birth to a malformed boy, Norman Spencer Chaplin, who died three days later. Mildred said few kind words about Chaplin, but she remembered that he wept when Norman died.*

Paradoxically, a mere ten days after this blow, Chaplin seemed suddenly recharged, and was at the studio auditioning babies *for a new production, provisionally titled* The Waif. *He settled on 18-week-old Silas Merric Hathaway Jr. (who in 2019 celebrated his 100th birthday, as the only surviving actor from Chaplin's silent cinema). By the time shooting began, Baby Hathaway was eight months old, and gives a lively performance as the eponymous Kid as a newborn, at the time he is abandoned by his unmarried mother (Edna Purviance) and found and reluctantly adopted by the Tramp. When the Tramp arrives home with his new-found dependent and the neighbours ask the child's name, he discreetly retires behind the door, to emerge announcing confidently, "John!"*

Matured to four years old, the role of the Kid is taken over by Jackie Coogan, who was in his fifth year when Chaplin first saw him as part of his parents' vaudeville eccentric dance act, performing a virtuoso shimmy in imitation of his father. Chaplin was enchanted, and even more delighted when he met the child in person and discovered his extraordinary gift for mimicry – a normal element of the infant learning process, but in Jackie's case phenomenally developed. Chaplin had found his perfect actor: someone who could assimilate, embody, and reproduce his own performance.

Their partnership – and an unmatched child performance – climaxes in what remains one of cinema's most memorable and poignant scenes. The Kid falls ill and the Tramp calls in a curmudgeonly doctor, who decides that the child needs proper care and attention – which arrives in the shape of a self-important orphanage official and his toadying assistant. Despite fierce resistance, the Kid is snatched and thrown in the back of a wagon, like a stray dog. Pursued by a cop, the Tramp embarks on a crazy steeple-chase across the slum roof-tops, to reach the road, leap down and intercept the wagon, put the

strada, salta giù intercettando il furgone, mette in fuga le autorità costituite e si riprende il monello, con uno dei baci più espressivi della storia del cinema. In questo momento il Vagabondo è elevato alla dimensione di un eroe epico. Mezzo secolo dopo Coogan rievocò la realizzazione di questa scena, raccontando come Chaplin lo avesse preparato, esponendogli in forma drammatica questa crisi nella vicenda del monello. Poi, per usare le parole del maturo Coogan, "se in una scena devi avere un comportamento isterico, devi essere isterico. Altrimenti tutto sembra falso come un biglietto da tre dollari".

Come tutti i film muti di Chaplin, *The Kid* era privo di sceneggiatura e fu filmato in continuità. L'unica sequenza che venne girata una seconda volta, per adeguarla meglio al senso della trama, è quella del dormitorio pubblico. La vicenda non è strutturata formalmente, ma appare semplicemente inevitabile nel suo muoversi tra i destini del Vagabondo, del suo pupillo, compagno e complice, e della donna che è giunta alla gloria come famosa cantante ma piange ancora il bambino che ha abbandonato.

Una singolare coda introduce al desiderato lieto fine. Dopo aver perduto il monello, il Vagabondo, sfinito per la ricerca, si addormenta sulla porta di casa e sogna il paradiso, in cui tutti i personaggi del film – il bullo, il poliziotto, i funzionari dell'orfanotrofio, il cane randagio – compaiono trasformati in angeli alati. Ma il peccato e la tentazione si introducono furtivi, nelle vesti di una civettuola seduttrice interpretata dalla dodicenne Lillita MacMurray, che quattro anni dopo, col nome di Lita Grey, sarebbe diventata la seconda e ancor più problematica moglie-bambina di Chaplin. La sequenza divise i critici dell'epoca: Sir James Barrie accusò Chaplin di stravaganza, mentre per Francis Hackett "era l'Altro Mondo visto da un uomo semplice, realizzato con quei pochi accessori di scena con cui un uomo semplice aveva probabilmente consuetudine".

Il film ha una sicurezza tale che non lascia trasparire quanto travagliata sia stata la lavorazione a causa di gravi problemi esterni. Mildred intentò una causa di divorzio che provocò difficoltà e pubblicità indesiderate (come la scazzottata fra Chaplin e Louis B. Mayer, cui Mildred era contrattualmente legata, al ristorante dell'Alexandria Hotel). La casa distributrice, la First National, voleva aggiudicarsi il primo lungometraggio di Chaplin al prezzo scontato di tre film da due rulli e cercò un'alleata in Mildred, incoraggiandola ad avanzare, nell'istanza di divorzio, pretese sul patrimonio del marito, incluso il negativo di *The Kid*. Questa minaccia indusse Chaplin e il suo operatore Roland Totheroh a fuggire nottetempo con il negativo a Salt Lake City, dove improvvisarono una sala di montaggio in una suite d'albergo. Il montaggio e il lavoro di laboratorio furono completati in segreto in uno studio libero del New Jersey.

L'accordo di divorzio fu raggiunto a condizione che gli avvocati di Mildred ritirassero l'ingiunzione che avrebbe impedito a Chaplin di vendere *The Kid*. La First National venne a più miti consigli e il film fu un trionfo in tutto il mondo; Jackie divenne un'adorata celebrità internazionale, raccolse gli omaggi dei leader mondiali e fu ricevuto persino dal Papa. – David Robinson

proper authorities to flight, and reclaim the Kid, with one of cinema's most expressive kisses. In this moment the Tramp is elevated to epic hero. Half a century later Coogan remembered shooting the scene, and how Chaplin prepared him with a dramatic narration of this crisis in the Kid's story. Thereafter, as the older Coogan put it, "If you're going to portray yourself being hysterical, you've got to be hysterical. Otherwise it's as phoney as a three-dollar bill."

Like all Chaplin's silent films, The Kid *was unscripted, and filmed in continuity. The only sequence that was restaged, to give it more positive plot purpose, was the doss-house. The story is not formally structured, but simply feels inevitable, as it moves between the fates of the Tramp and his ward, companion, and partner-in-mischief, and the woman who has found glory as a famous singer, but still mourns the child she abandoned.*

A curious coda provides a lead-in to the wishful happy end. Having lost the Kid, and exhausted by the search, the Tramp falls asleep on his doorstep, and dreams of Paradise, with all the characters of the film – bully, cop, orphanage officials, stray dog – transformed into genial winged angels. But sin and temptation creep in, in the form of a flirtatious seductress, played by 12-year-old Lillita MacMurray, who four years later, as Lita Grey, was to become Chaplin's second and even more problematic child-wife. The sequence divided contemporary critics: Sir James Barrie charged Chaplin with whimsy, but Francis Hackett celebrated it as "a simple man's version of the Big Change, made up from the few properties with which a simple man would be likely to be acquainted".

It would be hard to guess from the confidence of the film that the production was beset throughout by grave external problems. Mildred commenced a divorce action which brought trouble and unwanted attention (as when Chaplin and Louis B. Mayer, to whom Mildred was under contract, engaged in a much-publicized fist-fight in the restaurant of the Alexandria Hotel). The distributors, First National, strove to get Chaplin's first feature film for the cut-price of three two-reelers, and looked for an ally in Mildred, encouraging her, as part of her divorce action, to attach his business assets, which would have included the negative of The Kid. *This threat drove Chaplin and his cameraman Roland Totheroh to flee with the negative, in the small hours, to Salt Lake City, where they improvised a cutting room in a hotel suite. The editing and lab work were completed in a secret vacant studio in New Jersey.*

The divorce was finally settled on condition that Mildred's lawyers withdrew an order restraining Chaplin from selling The Kid. *First National came to heel, and the film triumphed throughout the world, elevating Jackie to an adored international celebrity, paid homage by world leaders and received by the Pope himself. – David Robinson*

The Kid, 1921: Jackie Coogan, Charlie Chaplin. (© Roy Export S.A.S)

Restauro e adattamento della partitura del *Monello*
Avanti con gli anni ma ancora molto attivo, Chaplin compose la partitura per *Il monello* al pianoforte di casa a Corsier-sur-Vevey, in Svizzera, nel 1971. Scrisse diciotto distinti movimenti e affidò al suo fedele collaboratore Eric James il compito di trascriverle per partitura (su due pentagrammi). Per orchestrare le musiche e dirigere la sessione di registrazione fu chiamato l'arrangiatore e compositore inglese Eric Rogers. In continuità con le colonne sonore precedenti, la musica del *Monello*

Restoring and Adapting* The Kid *score
An elderly but active Chaplin composed his score to The Kid *at his home piano in Corsier-sur-Vevey, Switzerland in 1971. He wrote 18 individual compositions and relied on his long-time musical associate, Eric James, to transcribe each number in short score form (2-stave). London-based arranger and composer Eric Rogers was engaged to orchestrate the sketches and conduct the recording session.*

The Kid, 1921: Charlie Chaplin. (© Roy Export S.A.S)

non è sentimentale nel senso più convenzionale e nostalgico del termine, ma richiama in maniera personalissima l'infanzia di Chaplin e il tipo di musica che probabilmente era abituato a sentire in casa. È una partitura spesso percorsa dall'allegria. Non dovette essere facile, per l'ottantaduenne Chaplin, scrivere una musica per le scene ambientate in una misera soffitta che dovevano essergli fin troppo familiari, e forse comporre per "se stesso bambino" lo aiutò a superare il ricordo della povertà. La partitura qui emerge come nota di momentaneo conforto nello squallore.

La colonna sonora fu composta per la versione rieditata da Chaplin nel 1971, e fu registrata in un solo giorno, il 25 ottobre di quell'anno. Come per tutti gli altri suoi film, le musiche composte da Chaplin non erano pensate per essere eseguite dal vivo e venivano registrate in studio per la proiezione al cinema o il passaggio televisivo del film. Per questo motivo

Much like his later scores, the music to The Kid *is not sentimental in the traditional "looking-back" sense, but rather as a fond and very personal reflection of his own childhood, and the music which most certainly permeated his household. It is interesting to note how cheery much of this score is. It must not have been easy, for 82-year-old Chaplin to compose to those all-too-familiar images of life in the dismal upstairs garret, and perhaps making music for the boy-Chaplin was an effective way to combat the memory of poverty. Music here seems to provide a comforting, transient light rarely found in such squalor.*

The score had been composed for the version Chaplin last edited in 1971, and was recorded in one day, on October 25th of the same year. As with all his films, the scores he composed were not intended for live orchestral performances, they were

furono tutte composte per una velocità di proiezione di 24 fotogrammi al secondo.
Il mio lavoro è consistito nell'adattare la colonna sonora composta per la versione sonora del *Monello* alla versione muta dello stesso (proiettato a 21 fotogrammi al secondo), sviluppando la partitura per allungare i passaggi e mantenendo al contempo la sincronizzazione con le immagini. Mentre per alcune scene più brevi si è trattato semplicemente di sviluppare l'arrangiamento per poche battute, in molti altri casi è stato necessario un lavoro più approfondito, considerando anche che l'orchestrazione di Eric James, già a 24 fotogrammi al secondo, presenta numerose ripetizioni.
Per quei passaggi ho fatto riferimento agli appunti originali presenti sulle singole parti a matita e ho ripreso l'orchestrazione da zero usando come modello le partiture di *Luci della città* (1931), *Tempi moderni* (1936) e *La febbre dell'oro* (1925-1942), composte da Chaplin nel suo periodo di massima creatività.
La partitura del *Monello* è stata composta per: ottavino, due flauti, oboe, corno inglese, due clarinetti, clarinetto basso, clarinetto contrabbasso, fagotto, due corni, due trombe, due tromboni, timpani, percussioni, pianoforte, celesta, arpa e archi. – Timothy Brock (orig. pubbl. nel catalogo del Cinema Ritrovato 2016)

recorded in studio to be released theatrically or on television as sound films. Therefore all his scores were composed to the film running at 24 fps.
My job was to adapt the sound-version score to the silent-version film – which runs at 21 fps – developing the score to lengthen the passages, while still maintaining the synchronization of music with the images. While several shorter scenes were a simple matter of extending the existing orchestration by a few bars, many others needed a more extensive span, also considering that the Eric Rogers orchestration is already spread pretty thin by repetition at 24 fps. For those passages, I decided to go back to the original pencil sketches and started the orchestration process from scratch, using as a model the scores to City Lights *(1931),* Modern Times *(1936) and* The Gold Rush *(1925/1942), composed by Chaplin at the height of his creative powers.*
The score calls for piccolo, 2 flutes, oboe, english horn, 2 clarinets, bass-clarinet, contrabass-clarinet, bassoon, 2 horns, 2 trumpets, 2 trombones, timpani, percussion, piano, celesta, harp and strings. – Timothy Brock (orig. publ. in the catalogue of Il Cinema Ritrovato 2016)

A colpi di note / *Striking a New Note* – 13

Progetto a cura di / *A project by* Mediateca Pordenone di Cinemazero.
Uno speciale ringraziamento agli amici della Lobster Films. / *Very special thanks to Lobster Films.*
Scuole partecipanti / *Participating schools:* Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini - Scuola secondaria di 1° grado "Pier Paolo Pasolini", direzione/ *conductor:* Patrizia Avon (*Carmen, Jr.*); Istituto Comprensivo Pordenone Centro - Scuola secondaria di 1° grado "Centro Storico", direzione/ *conductor:* prof. Maria Luisa Sogaro (*Dogs of War!*).

CARMEN, JR. (US 1923)
REGIA/DIR, SOGG/STORY: Alf Goulding. DID./TITLES: Joe W. Farnham. CAST: Baby Peggy Montgomery, Lillian Hackett, Inez McDonnell, Thomas Wonder, Max Asher, Joe Moore, Gus Leonard, Bynunsky Hyman. PROD: Julius & Abe Stern, Century Comedies. DIST: Universal Pictures. RIPRESE/FILMED: 1922. USCITA/REL: 01.01.1923. COPIA/COPY: DCP, 14'; did./*titles:* DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Carmen, Jr. vede come protagonista Baby Peggy (Diana Serra Carey) in versione torera. L'*enfant prodige* del cinema muto interpreta una versione esilarante di Carmen, che danza il tango e sogna di essere un matador. L'ambientazione è la Spagna con i suoi paesaggi assolati, i costumi, le sue tipicità.
L'accompagnamento musicale, eseguito dall'orchestra della scuola secondaria "P.P. Pasolini" preparata dall'insegnante Laura Martin, riprende il tema del toreador dalla *Carmen* di Bizet, propone musiche oniriche e spagnoleggianti costruite sulla scena, composte da Patrizia Avon, e temi popolari rielaborati per la formazione strumentale (flauti, violoncello, percussioni e nacchere), accompagnati dal pianoforte.
Patrizia Avon

Carmen, Jr. *stars Baby Peggy (Diana Serra Carey) in bullfighting mode. The child prodigy of the silent screen plays a hilarious version of Carmen, dancing the tango and dreaming of being a matador. The film is set in Spain, with its sun-drenched landscapes, traditions, and stereotypical features.*
The musical accompaniment, performed by the orchestra of the P. P. Pasolini secondary school rehearsed by their teacher Laura Martin, picks up the Toreador's motif from Bizet's Carmen, *offering dreamlike, Spanish-style tunes that follow the rhythms of the scenes. These melodies are composed by Patrizia Avon, together with popular themes reworked for an instrumental group (flutes, cello, percussion, and castanets) and piano accompaniment. – Patrizia Avon*

In *Carmen, Jr.* troviamo Baby Peggy nella vecchia Spagna dove si prende gioco di vari film ispirati alla *Carmen*, raddoppiando la dose con il Fred Niblo del 1922, *Sangue e arena*. Nel primo rullo Peggy stronca i modi della femme fatale Nita Naldi, mentre nel secondo fa la torera alla Rodolfo Valentino. Il famoso tango di Rudy nei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse* è pure un facile bersaglio per la nostra mini attrice.

La società di produzione Centuries Comedies fu fondata nel 1917 da Abe e Julius Stern per sfruttare i talenti di Alice Howell; tuttavia, già all'inizio degli anni Venti, le loro principali star erano leoni e cani. Peggy iniziò come spalla non accreditata di Brownie the Wonder Dog, ma ben presto diventò la stella di punta della casa. Fu per questo che venne affidata a talentuosi creatori di commedie del calibro di Fred Hibbard (aka Fred Fishback), Arvid E. Gillstrom e Alf Goulding.

Nel corso di una conversazione avuta qualche anno fa con lei adulta, Diana Serra Carey mi disse che il suo regista preferito era Goulding. Oltre a trattarla affettuosamente, lui che pure aveva iniziato la carriera da bambino con la troupe teatrale dei Pollard's Lilliputians, era più paziente e sapeva come lavorare con lei. Dopo aver girato il mondo con i Lilliputians, Goulding si stabilì in California. Un altro ex-Lilliputian, Snub Pollard, lo raccomandò a Hal Roach e nel 1917 Goulding cominciò dirigendo Harold Lloyd. In seguito Lloyd scrisse nella sua autobiografia: "Goulding dimostrò di non sapere nulla della macchina da presa: ma da vecchio vaudevilliano qual era, poteva tirare fuori gag dal nulla, veramente dal nulla, e mi fu di grandissimo aiuto."

Avendo presto imparato le basi del cinema, Goulding passò alla Century e poi al Mack Sennett Studio, dove rimase per buona parte degli anni Venti. Nel corso di una carriera durata fino al 1959, egli diresse cortometraggi per la RKO e la Universal, agevolò il ritorno di Roscoe Arbuckle con i corti Vitaphone come *Hey, Pop!* (1932) e *Buzzin' Around* (1933), e girò l'ultimo grande film di Laurel e Hardy, *A Chump at Oxford* (1940). La sensibilità con cui diresse Baby Peggy portò ad alcuni dei suoi migliori film: *Sweetie*, *The Kid Reporter* (entrambi del 1923), *Peg o' the Mounted* (1924). Il successo di questi cortometraggi favorì il suo debutto nel lungometraggio, purtroppo però lei e Goulding non lavorarono mai più insieme. – Steve Massa

Carmen, Jr. *finds Baby Peggy in old Spain, where she makes fun of various* Carmen *pictures and does a double-dipping spoof of Fred Niblo's 1922* Blood and Sand. *The first reel finds Peggy roasting Nita Naldi's* femme fatale *wiles, while in Reel 2 she ends up throwing the bull* à la *Rudolph Valentino. Rudy's famous tango from* The Four Horsemen of the Apocalypse *(1921) is also fair game for the diminutive comedienne.*

*Century Comedies was formed in 1917 by Abe and Julius Stern to exploit the talents of Alice Howell; however, by the time the 1920s rolled around their main headliners were lions and dogs. Peggy started out as an unbilled sidekick to Brownie the Wonder Dog, but soon became the company's breakout star. As such they put her in the hands of talented comedy creators like Fred Hibbard (*aka *Fred Fishback), Arvid E. Gillstrom, and Alf Goulding.*

Having the opportunity to chat with the adult Diana Serra Carey a few years ago, she told me that her favorite director had been Goulding. In addition to treating her warmly, she felt that because he had started his career as a child with the theatrical troupe Pollard's Lilliputians he was more patient and understood how best to work with her. After touring the world with the Lilliputians Goulding had settled in California. Another former Lilliputian, Snub Pollard, recommended him to Hal Roach, and Goulding began directing Harold Lloyd in 1917. Lloyd later noted in his autobiography: "Goulding proved to be innocent of any camera knowledge: but an old vaudevillian, he could pull gags out of the air, and thin air at that, and was a tremendous help."

Soon getting the basics of filmmaking under his belt, Goulding moved to Century, and then settled in at the Mack Sennett Studio for much of the 1920s. In a career that lasted until 1959, he helmed shorts for RKO and Universal, abetted Roscoe Arbuckle's comeback with Vitaphone shorts like Hey, Pop! *(1932) and* Buzzin' Around *(1933), and directed Laurel & Hardy's last great film,* A Chump at Oxford *(1940). His sensitive handling of Baby Peggy led to some of her best films, such as* Sweetie, The Kid Reporter *(both 1923), and* Peg O' the Mounted *(1924). The success of these shorts led to her move to features, but sadly she and Goulding never worked together again. – Steve Massa*

DOGS OF WAR! (US 1923)

REGIA/DIR: Robert F. McGowan. SOGG./STORY: Hal Roach. DID./TITLES: H.M. Walker. PHOTOG: Harry W. Gerstad. MONT/ED: T. J. Crizer. CAST: Hal Roach's Rascals: Joe Cobb, Jackie Condon, Mickey Daniels, Jack Davis, Allen ("Farina") Hoskins, Mary Kornman, Ernest ("Sunshine Sammy") Morrison; Harold Lloyd, Jobyna Ralston (*se stessi/themselves*); Roy Brooks, Wallace Howe, William Gillespie, Dick Gilbert, Eddie Baker, Sammy Brooks, Vera White, Charles Stevenson, Owen Evans, Ernest Morrison Sr. PROD: Hal Roach. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 01.07.1923. COPIA/COPY: DCP, 24'23"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Ho avuto la fortuna di conoscere Diana Serra Cary a Sacile e ricordo una signora molto distinta e gentile, ma soprattutto gli occhi arguti e penetranti, gli stessi che rifulgono e sono uno dei tratti inconfondibili di "Baby Peggy". Anni dopo, a Pordenone, ho conosciuto l'indimenticabile Jean Darling, cui abbiamo reso omaggio rimusicando *Crazy House* e con la quale abbiamo avuto un incontro umano e musicale assolutamente

I was lucky enough to meet Diana Serra Cary in Sacile, and I now recall a kind, very distinguished lady, but above all her intelligent, penetrating eyes, the same ones that sparkled as an unmistakable trait of "Baby Peggy". Years later, in Pordenone, I met the unforgettable Jean Darling, to whom we paid tribute by re-scoring Crazy House; our encounters were truly exceptional, on a human and musical level. That's why we

eccezionale. Ecco perché quest'anno siamo tornati ai Little Rascals. Come sempre, i ragazzi hanno visto alcuni film e, dopo democratica votazione, hanno scelto *Dogs of War!* Anche le scelte musicali hanno costituito per me un ritorno all'infanzia con tre brani di Ettore Pozzoli, il primo autore da me affrontato sulla tastiera e particolarmente di moda ai miei tempi. Nella prima parte del film (la battaglia dei pomodori) "Passano i soldati", "Sfilata di marionette" e "Il fabbro", quando la lotta si fa più dura, sono stati rielaborati mettendo in evidenza l'organico a mia disposizione: pianoforte, tromba, corno, glockenspiel, xilofono basso e soprano e, naturalmente, gli immancabili rumoristi. Quando l'azione si sposta negli Studios, il tema principale, un fox-musette di Luciano Fancelli, "Cartoni animati", valorizza le irresistibili gag dei nostri eroi (la preferita è Little Farina) con il timbro della fisarmonica. Il momento linguisticamente più teoretico (il film nel film) è affidato all' "Adagio" di Daniel Steibelt eseguito da pianoforte e violoncello. E poiché tutto finisce in gloria, nella fuga conclusiva riprendiamo la Marcia iniziale. – Maria Luisa Sogaro

returned to the Little Rascals this year. As always, the team saw some movies, and after a democratic vote they chose Dogs of War!
For me, even the musical selections were a return to childhood, with three pieces by Ettore Pozzoli, the first composer I had to learn on the piano, who was especially fashionable in my day. In the first part of the film (the battle of the tomatoes), three of his studies – Passano i soldati, Sfilata di marionette, and Il fabbro [Soldiers marching, Parade of the Marionettes, and The Blacksmith], when the fight gets tougher – were reworked according to the instruments at my disposal: piano, trumpet, horn, glockenspiel, bass and soprano xylophone, and, of course, the unfailing foley artists. When the action shifts to the studios, the main theme, a fox-musette by Luciano Fancelli called Cartoons, enhances the irresistible gags of our heroes (Farina being the favourite) on accordion. The most theoretical moment, in terms of style (the film within the film), is entrusted to Daniel Steibelt's Adagio, performed on piano and cello. And since everything has to have a glorious ending, the final fugue is a recap of the initial march. – Maria Luisa Sogaro

Da quando nel 1918 Charlie Chaplin aveva creato con *Shoulder Arms (Charlot soldato)* la "commedia militare", tutti i comici dovettero passare qualche tempo in uniforme, Our Gang compresa. La prima parte di *Dogs of War!* narra la Battaglia dei Pomodori, completa di granate di verza putrida, mortai di angurie e attacchi di gas di puzzola. Quando l'infermiera Mary Kornman deve andare a "lavorare nel cinema e guadagnare cinque collari", inizia il tour dell'Hal Roach Studio del secondo rullo. Oltre a scorrazzare per tutto lo stabilimento e i set, i ragazzini interrompono perfino Harold Lloyd e Jobyna Ralston impegnati a girare *Why Worry?* (1923).
C'erano state molte commedie con bambini prima di Our Gang, ma la spontaneità di questi film, l'alta qualità delle gag e i memorabili piccoli interpreti fecero sì che la serie rimanesse in produzione fino al 1944. L'idea di Hal Roach era quella di avere un cast di soli bambini, scalcinati e pieni di spirito, e i primi membri della Gang – "Sunshine Sammy" Morrison, Mickey Daniels, Mary Kornman, Joe Cobb, Allen "Farina" Hoskins – furono reclutati principalmente tra amici e dipendenti dello studio. Questi ragazzini divennero degli archetipi mantenuti lungo la lunga storia delle "Simpatiche canaglie" – un esuberante monello lentigginoso e la bella eroina per la quale ha una cotta, un bonario ragazzino cicciotto e un sagace bambino di colore (di solito chiamato come un cereale per la colazione). Quando i ragazzini originali furono cresciuti, vennero sostituiti da nuove reclute.
Molto del successo della serie può essere attribuita alla sua luce guida, il trascurato Robert McGowan, che supervisionò le comiche fino al 1933. Ex-vigile del fuoco che voleva scrivere sceneggiature dopo aver gestito un nickelodeon, McGowan arrivò ad Hollywood nel 1913. Quando venne scelto per Our Gang, aveva scritto copioni e fatto saltuariamente il regista di comiche Nestor, Christie, Mr. & Mrs. Carter De Haven e Eddie Lyons. McGowan adorava lavorare con i ragazzi e rese le riprese un gioco per loro, come si evince dai film stessi. Questo, unito alla sua sensibilità per i loro sentimenti e un'attenzione alla loro visione del mondo,contribuisce alla freschezza e allo spasso di questi cortometraggi.

Steve Massa

After Charlie Chaplin created the "service comedy" in 1918 with Shoulder Arms *every comic had to spend some time in uniform – even Our Gang. The first reel of* Dogs of War! *chronicles the Gang's Battle of Kelly's Tomato Patch, complete with rotten cabbage grenades, watermelon mortars, and a skunk gas attack. When nurse Mary Kornman has to go "work in the movies and earn five dollars," this provides the link for Reel 2's tour of the Hal Roach Studio. Besides running all over the lot and its standing sets, the kids even interrupt Harold Lloyd and Jobyna Ralston, who are busy shooting* Why Worry? *(1923).*
There had been many kids comedies before Our Gang, but the spontaneity of the films, high quality of the gags, and memorable child performers kept the series in production until 1944. Hal Roach's idea had been for a cast of just kids, tattered and full of spirits, and the first group of Gang members – "Sunshine Sammy" Morrison, Mickey Daniels, Mary Kornman, Joe Cobb, Allen "Farina" Hoskins – had been rounded up mostly through friends and studio employees. These kids became the archetypes that were repeated during Our Gang's long run – a feisty, freckle-face kid and the pretty heroine that he has a crush on, a good-natured fat boy, and a wise black child (usually named after a breakfast cereal). As the original kids aged out, new recruits were eased into their place.
Much of the success of the series can be attributed to its guiding light, the overlooked Robert McGowan, who supervised the shorts until 1933. A former fireman who decided he wanted to write movie stories after running a nickelodeon, McGowan arrived in Hollywood in 1913. When tapped for Our Gang he had been writing scripts and occasionally directing for Nestor, Christie, Mr. & Mrs. Carter De Haven, and Eddie Lyons comedies. McGowan loved working with kids and made the shooting fun for them – which spills over into the films. This, along with his sensitivity to their feelings and a focus on their view of the world, has kept the shorts fresh and funny. – Steve Massa

OBLOMOK IMPERII (Fragment of an Empire) [Un frammento d'impero] (USSR 1929)

REGIA/DIR: Fridrikh Ermler. SCEN: Katerina Vinogradskaya, Fridrikh Ermler, da un'idea di/*based on an idea by* Katerina Vinogradskaya. PHOTOG: Yevgenii Shneider; *asst*. Yakov Svetitskii; esterni/*exteriors:* Yevgenii Mikhailov; *cam. op. (2nd unit):* Gleb Bushtuev. SCG/DES: Yevgenii Yenei. ASST DIR: Robert Maiman, Viktor Portnov. MUS: Vladimir Deshevov. PROD. MGR: Adolf Minkin. CAST: Fiodor Nikitin (*sottufficiale Filimonov/Filimonov, non-commissioned officer*), Liudmila Semionova (*sua moglie/his wife*), Valerii Solovtsov (*suo marito, un operatore culturale/her husband, a cultural worker*), Yakov Gudkin (*soldato dell'Armata Rossa ferito/wounded Red Army soldier*), Viacheslav Viskovskii (*ex proprietario della fabbrica/former owner of the factory*), Lidia Ulman (*sua moglie/his wife*), Sergei Gerasimov (*ufficiale zarista/White officer*), Ursula Krug (*superiore di Filimonov alla stazione/Filimonov's employer at the station*), Vladimir Stukachenko *(l'operaio che dà istruzioni a Filimonov/worker instructing Filimonov*), Viktor Portnov (*ubriacone/drunkard*), Sergei Ponachevnyi (*comandante dell'Armata Rossa/Red commander*), Boris Feodosiev (*ufficiale/officer*), Emil Gal (passeggero sul treno/*passenger on train*), Varvara Miasnikova (*controllore/tram conductor*), Bella Chernova (*signora sul tram/lady in a tram*), Yuri Muzykant (*uomo sul tram/man in a tram*), Piotr Savin (*tizio in fab*brica/*guy at the factory*), Aleksandr Melnikov (*giovane operaio/young factory worker*), Vera Bakun (*ragazza al bar/girl in the canteen*), Rasma Mashkevich. PROD: Sovkino (Leningrad). USCITA/REL: 28.10.1929. COPIA/COPY: 35mm, 2239 m. [2218 m. + 21 m. *restoration credits*] (*orig.* 2203 m.), 109' (18 fps); did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: San Francisco Silent Film Festival.

Restauro/Restoration 2018: EYE Filmmuseum, Gosfilmofond of Russia, San Francisco Silent Film Festival, con la collaborazione di/with the collaboration of Cinémathèque suisse; restauratori/executed by: Peter Bagrov, Robert Byrne, Annike Kross; progetto a cura di/project curated by: Elif Rongen-Kaynakçi.

Partitura originale di/Original score by Vladimir Deshevov; esecuzione dal vivo di/performed live by Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Günter A. Buchwald.

Un frammento d'impero è uno dei film più "canonici" del cinema muto sovietico (fu infatti presentato alle Giornate del 2011 all'interno del Canone rivisitato). È anche considerato l'opera-chiave di Fridrikh Ermler, con una memorabile interpretazione di Fiodor Nikitin. La sequenza in cui il protagonista recupera la memoria è spesso descritta come una perfetta sintesi fra montaggio sovietico e recitazione in stile Actor's Studio. Il fatto è che per decenni ne abbiamo visto una versione ridotta e rimontata. Anche l'inquadratura più celebre del film, quella del Cristo con la maschera antigas, riprodotta in innumerevoli libri e saggi, era assente dalle copie finora disponibili.

Il film racconta la storia di Filimonov, un sottufficiale che ha perduto la memoria in seguito al trauma subìto durante la prima Guerra Mondiale e che si "risveglia" dieci anni dopo. Si ritrova in una città a lui sconosciuta (Leningrado anziché San Pietroburgo), in un nuovo paese (l'URSS anziché la Russia), dove le fabbriche appartengono ora al "popolo" (qualunque cosa ciò significhi), e sua moglie si è ormai risposata. L'intenzione di Ermler era quella di mostrare il rinnovamento del paese, le riforme dei Soviet, la liberazione e la rinascita di un intero popolo, il tutto visto attraverso gli occhi di un nuovo arrivato. Ma Ermler fu abile nel trasformare lo strumento di propaganda in un'occasione per mostrare le cose così come stanno. Ciò avvenne precisamente perché egli era un "artista di partito" e un fervente comunista: Ermler credeva sinceramente che anche se non era tutto rose e fiori, il corso degli eventi era comunque utile e necessario, per cui non c'era motivo di distorcere o infiorettare la realtà.

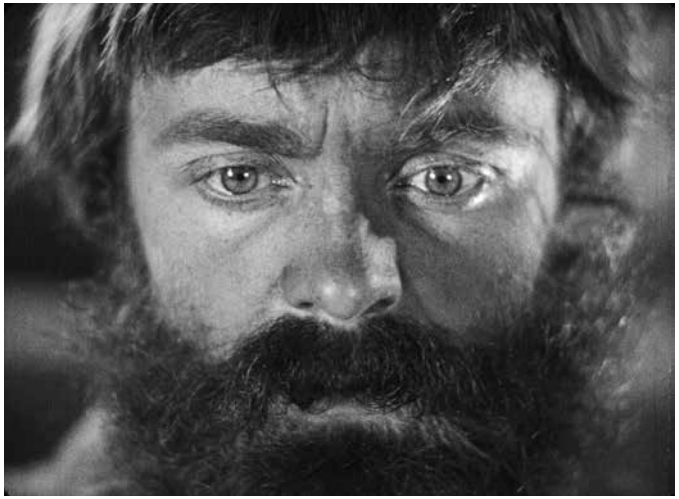
Un uomo che aveva il suo proprio mondo, una casa, una moglie, si trova ora di fronte agli anonimi membri del Komsomol, in una terra

Fragment of an Empire *is one of the most canonical works of Soviet silent cinema (it was in fact shown at the Giornate in 2011 as a part of the* "Canon Revisited" *series). It is considered Fridrikh Ermler's key work, and features a legendary performance by Fiodor Nikitin. The sequence in which the main character's memory returns is often described as a perfect blend of Soviet montage and Method acting. But, as it turned out, for decades we were dealing with a re-edited and abridged version. Even the most famous shot of the film, that of Christ in a gas mask, reproduced in dozens of publications, was absent from all the distribution prints.*

The film tells the story of Filimonov, a non-commissioned officer who has lost his memory because of shell-shock during WWI and who "awakens" ten years later. He finds himself in an unknown city (Leningrad, instead of St. Petersburg) in a new country (the USSR, instead of Russia), the factories now belong to "the people" (whatever that means), and Filimonov's wife has a new husband.

Ermler's intentions were to show the renewal of the country, the accomplishments of Soviet power, and the liberation and rebirth of the people, all through the eyes of a newcomer. But he had a remarkable ability to let the cat out of the bag, to turn propaganda into the most unvarnished exposure of reality. This happened exactly because he was a "Party Artist" and active Communist: Ermler sincerely believed that if everything happening in the country was not necessarily good, it was nonetheless expedient. And thus there was no sense in distorting or decorating reality.

In Fragment, *a man who used to have a world of his own, a house, a wife, finds himself surrounded by faceless members of the*



Oblomok imperii, 1929: Fiodor Nikitin. (San Francisco Silent Film Festival)

Oblomok imperii, 1929: Fiodor Nikitin. (San Francisco Silent Film Festival)

piena di edifici in stile costruttivista, che lo opprimono da tutte le direzioni. "Dov'è Pietroburgo? Chi comanda qui?", urla istericamente. Ma Pietroburgo non c'è più. Al suo posto c'è un nuovo, spaventoso ibrido di città (parte del film fu girata a Kharkov perché a Leningrado non c'era molto costruttivismo da vedere). E non c'è neppure un padrone: c'è solo il comitato di fabbrica. "Poveretto, imparerà", scrisse Oswell Blakeston su *Close Up* nel gennaio 1930. "Il suo volto meraviglioso assume mille diverse espressioni, con rapidità pari alle strade che si succedono freneticamente dai finestrini del tram. Un arco è quasi un'aureola sulla sua testa. Ma la nuova architettura lo terrorizza; e lui corre via… L'influenza della rivoluzione … ha trasformato l'eroe alla Eisenstein in un Menjou proletario … Vittoria. Un uomo nuovo. Sì, ma qualcos'altro è morto."

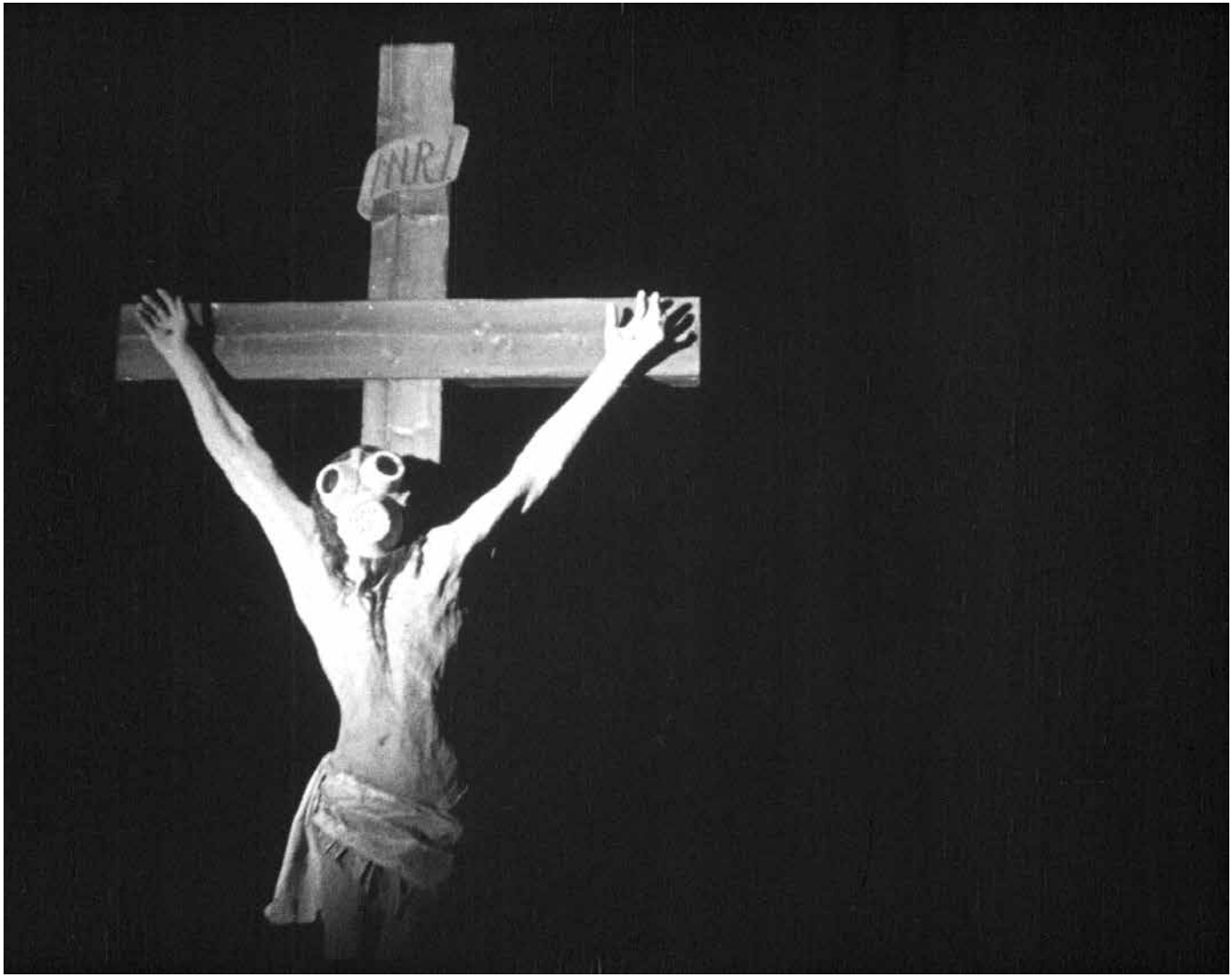
La celeberrima sequenza in cui il protagonista ritrova la memoria è chiaramente influenzata da Freud, di cui Ermler era grande ammiratore. Essa culmina in una successione di croci: una croce militare, la croce di una chiesa, una croce al cimitero, per finire con un grande crocifisso su un campo di battaglia, e con il volto di Cristo in una maschera antigas (citazione da uno scandaloso disegno antimilitarista di George Grosz, esponente di punta dell'espressionismo tedesco e del movimento Neue Sachlichkeit, "nuova oggettività"). *Un frammento d'impero* ottenne ampia distribuzione all'epoca della sua prima uscita, e fu modificato in varia misura dagli uffici di censura di ciascun paese, ma fra le nove versioni (e una ventina di copie) ritrovate nel corso di questo progetto di restauro ve ne erano solo due contenenti l'immagine di Cristo.

Numerose proiezioni del film in Unione Sovietica durante il biennio 1929-1930, dimostrarono che il suo linguaggio e il suo complesso impianto narrativo erano troppo complessi per le "masse". Fu così

Komsomol, in a land of Constructivist blocks which press down on him from all sides. "Where is Petersburg? Who is the master here?" he screams hysterically. But there is no Petersburg any more. There is a new, frightful city-hybrid (part of the film was shot in Kharkov, because there was still relatively little Constructivism on view in Leningrad). And there isn't a master – only the factory committee. "Poor fellow, he is to learn," wrote Oswell Blakeston in Close Up *in January 1930. "His marvellous face moves through a thousand positions, as quickly as the streets which flash by him from the tram cars. An arch is almost a halo round his head. But the new architecture terrifies him; he runs away. (…) the influence of the revolution (…) has changed the lovely Eisenstein type to the proletarian Menjou. (…) Victory. A new man. Yes, but something else has died."*

The famous scene of the protagonist regaining his memory was made under the definite influence of Freud (of whom Ermler was a huge admirer). Its climax was a succession of crosses – a military cross, a cross on a church, a cross at the cemetery. Concluding with a big Crucifix somewhere on the battlefield, and on Christ's face, a gas mask (which was a citation of a scandalous anti-military drawing by George Grosz, one of the leading graphic artists of German Expressionism and the Neue Sachlichkeit*/"New Objectivity").* Fragment of an Empire *was widely distributed at the time of its original release, and each country had a censorship of its own. But of the nine versions (and a couple of dozen prints) that were located during this restoration, only two contained the Christ image.*

Numerous public screenings of Fragment *in its native country in 1929-1930 proved that both its language and the multi-layered*



Oblomok imperii, 1929: sequenza censurata/*censored scene*. (San Francisco Silent Film Festival)

deciso di crearne una versione semplificata, destinata soprattutto al pubblico delle campagne. Sembra dunque che le copie "canoniche" del capolavoro di Ermler riproducessero dunque una "versione rurale" del film.

Ma le scene e le inquadrature mancanti non sono le uniche ragioni del nuovo restauro. Le didascalie originali, che possiamo qui rivedere per la prima volta dagli anni Trenta, non contengono solo commenti e dialoghi, ma sono parte integrante del montaggio. Le dimensioni

narrative were too complicated for the "masses". It was decided to make a simplified version of the film – mainly for distribution in the villages. It now appears that what was long known as the "canonical" version of Ermler's masterpiece is in fact this "village adaptation".

But it's not only the missing shots and scenes that called for a new restoration. The original intertitles, which we are able to see for the first time since the 1930s, are not just remarks and

del testo cambiano di volta in volta, così come cambia la loro geometria, esaltante sul piano visivo ma anche importante nel determinare il tono della sequenza. Infine, il film è stato restaurato per la prima volta sulla base di copie originali in nitrato; i restauri precedenti avevano utilizzato un internegativo stampato dopo la seconda Guerra Mondiale.
Questo restauro è basato su una copia 35mm in nitrato proveniente dall'EYE Filmmuseum, integrata da un altro nitrato della Cinémathèque suisse che contiene non solo la famosa immagine del Cristo con la maschera antigas, ma anche le didascalie russe originali dal secondo al sesto atto. Le didascalie assenti dalla copia svizzera sono state ripristinate copiandole dalle "liste di montaggio" (documenti di censura) reperibili al Gosfilmofond. – Peter Bagrov

lines of dialogue, but a full-fledged element of montage. They change in size and even in geometrical form, which is not only visually impressive, but determines the intonation. Finally, for the first time, this film has been restored using original nitrate prints; the previous restorations were based on a post-war dupe negative.
The primary source for this restoration was a 35mm nitrate print held at the EYE Filmmuseum. It was supplemented with another nitrate from the Cinémathèque suisse (which contained not only the legendary Christ-with-gas-mask image, but the original Russian intertitles for Acts 2-6 as well). The continuity was checked, and the titles absent from the Swiss print have been reproduced based on the Russian "montage lists" (censorship records) held at Gosfilmofond.
Peter Bagrov

Serata finale/*Closing Night*

THE LODGER, A STORY OF THE LONDON FOG (GB 1927)
REGIA/DIR: Alfred Hitchcock. SCEN: Eliot Stannard, dal romanzo di/*from the novel by* Mrs. Belloc Lowndes. PHOTOG: Baron Ventimiglia. ASST DIR: Alma Reville. SCG/DES: C. Wilfrid Arnold, Bertram Evans. MONT/ED, DID./TITLES: Ivor Montagu. TITLE DES: E. McKnight Kauffer. CAST: Marie Ault (*la padrona di casa/the Landlady*), Arthur Chesney (*suo marito/her husband*), June [Tripp] (*Daisy, loro figlia/their daughter*), Malcolm Keen (*Joe, il poliziotto/a Police Detective*), Ivor Novello (*il pensionante/the Lodger*). RIPRESE/FILMED: 1926. PROD: Michael Balcon, Carlyle Blackwell, Gainsborough Pictures. DIST: W & F Film Service (GB), Piccadilly Pictures (worldwide). COPIA/COPY: DCP 90' (imbibito/*tinted)*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London; Park Circus, Glasgow.

Partitura di/*Music score by* Neil Brand; esecuzione dal vivo di/*performed live by* Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/*conductor:* Ben Palmer.

È questa la prima volta che un film di Hitchcock viene proiettato alle Giornate dal 1999, quando nel centenario della nascita del regista venne presentata tutta la sua produzione muta ancora esistente. Una tappa successiva è stata il 2012, l'anno delle Olimpiadi di Londra, che hanno dato vita a una parallela "Olimpiade culturale": il contributo del cinema a quest'evento si è concretizzato in un nuovo restauro dei film muti, curato dal BFI e collegato a una grande campagna promozionale del "Genio di Hitchcock". Le nuove copie sono state proiettate in molti paesi ma non a Pordenone, che ha sempre tanto altro da recuperare. Dopo vent'anni è giunto però il momento di rivisitare il suo terzo lungometraggio (il secondo sopravvissuto), *The Lodger*, in una copia luminosa e con una nuova partitura orchestrale composta da Neil Brand.
Il Genio di Hitchcock… Un aspetto potenzialmente riduzionistico della trionfale opera di promozione del 2012 è stato la tendenza, nella programmazione così come nella letteratura che l'ha accompagnata, a perpetuare l'idea di Hitchcock come *auteur* autosufficiente, completamente svincolato dal suo contesto fin dagli esordi. E quelli che hanno lavorato con lui?
Il primo nome che appare nei credits di *The Lodger* è quello di Michael Balcon, che fu il più importante produttore britannico dagli anni Venti fino agli anni Cinquanta. Di tre anni più vecchio di Hitchcock, lo lanciò come regista, lo vide allontanarsi in cerca di compensi più elevati

This is Pordenone's first Hitchcock screening since 1999, the centenary of his birth, when the full range of his surviving silent work was shown. A later landmark was the London Olympics year of 2012, which generated a parallel "Cultural Olympics": cinema's contribution to this enterprise was a new restoration by the BFI of the silents, linked to a big campaign promoting "The Genius of Hitchcock". The new prints were shown in many countries, though not at Pordenone, which always has so much else to catch up on. But 20 years on is a good time to revisit his third feature (and the second to survive), The Lodger, *in a luminous print, and with a new orchestral score by Neil Brand.*
The Genius of Hitchcock…. One potentially reductionist aspect of the triumphant promotional work of 2012 was that it tended, in the accompanying literature as well as in the programming, to perpetuate the idea of Hitchcock as a self-sufficient auteur, *floating free of his surroundings from the start. But what about the people he worked with?*
The first name on the credits of The Lodger *is Michael Balcon, Britain's most important producer from the 1920s through to the 1950s. Three years Hitchcock's senior, he launched him as a director, saw him move elsewhere for higher pay, then welcomed him back in the 1930s after his*

The Lodger, 1927: June, Ivor Novello. (Courtesy of Park Circus/ITV Studios)

The Lodger, 1927: Ivor Novello, June. (Courtesy of Park Circus/ITV Studios)

e poi lo riaccolse benevolmente negli anni Trenta, quando la sua carriera sembrò arenarsi. Furono gli accordi di coproduzione firmati da Balcon a consentire a Hitchcock di compiere le prime esperienze in Germania, e fu sempre Balcon ad affiancargli due sceneggiatori che ne avrebbero propiziato la formazione: Charles Bennett, per la serie di thriller sonori che lo rilanciarono, e prima Eliot Stannard, che scrisse, da solo o con altri, tutti i nove film muti che precedettero *Blackmail*: uno dei titoli in cui egli è accreditato come unico autore della sceneggiatura è proprio *The Lodger*.

Stannard morì dimenticato nel 1944. A differenza di Bennett, non lasciò alcun resoconto sulla sua collaborazione con Hitchcock. Aveva però portato con sé un tesoro di esperienze pratiche e di idee brillanti sull'arte del cinematografo, per usare il titolo della serie di cinque articoli da lui scritti nel 1918 per una rivista specializzata ("The Art of the Kinematograph"). Molto di quanto argomentato in tali articoli e anche altrove su immagine e montaggio incrociato preannuncia, in maniera sorprendentemente profetica, il successivo discorso hitchcockiano. Si trattava, con tutta evidenza, di un'accoppiata brillante in entrambe le sue componenti, con Stannard abbinato a un giovane di grande ingegno pronto a recepire senza riserve le sue idee. Tra gli altri nomi che troviamo nei titoli di testa va segnalato quello di Alma Reville (aiuto regista), che nel 1926 sposò Hitchcock, e quello di un collaboratore più sporadico,il cosmopolita Ivor Montagu (montaggio e didascalie), che fu all'origine della Film Society di Londra e che sarebbe stato in stretto contatto con Pudovkin e Eisenstein.

Quale che fosse l'esatta distribuzione dei ruoli all'interno di questa squadra così ricca di talenti (Montagu avrebbe in seguito un po' esagerato il proprio contributo), il thriller che ne scaturì ebbe un successo istantaneo. Non proprio istantaneo, in realtà, poiché il distributore

career lost momentum. It was Balcon's co-production deals that gave him early experience in Germany, and Balcon who teamed him with his two formative scriptwriters: Charles Bennett, for the series of sound thrillers that relaunched him, and before that, Eliot Stannard, who wrote, solo or in partnership, all of the nine silent films prior to Blackmail *– one of the solo credits, for "scenario", being for* The Lodger.

Stannard died in 1944, a neglected figure who, unlike Bennett, left no account of how the collaboration with Hitchcock operated. But he had brought with him a wealth both of practical experience, and of lively ideas about – to use the title of his five-part series written for a trade paper in 1918 – "The Art of the Kinematograph". Much of what he articulated in print, in and beyond that series, on topics like imagery and cross-cutting, is strikingly prophetic of Hitchcock's own later discourse. Clearly it was an inspired match on both sides, teaming Stannard with a bright young man fully responsive to his ideas. Two other credits to note are Alma Reville (assistant director), who married Hitchcock in 1926, and a more intermittent collaborator in the cosmopolitan figure of Ivor Montagu (editing and titling), one of the prime movers of the Film Society in London, soon to liaise closely with Pudovkin and Eisenstein.

Whoever did exactly what among this talented team – Montagu would later make some exaggerated claims about his own input – the resulting thriller was an instant success. Not quite instant, in fact, since the distributor held it back, seeing it as too arty, but as soon as it was shown it was

non lo mise subito in circolazione, giudicandolo velleitario nelle sue ambizioni artistiche; ma appena uscì fu assai apprezzato da pubblico e critica, e la reputazione del giovane Hitchcock si affermò saldamente. Il suo primo film, *The Pleasure Garden*, la cui sceneggiatura è pure di Stannard, si apriva con una scena profetica, che poneva in primo piano un lubrico sguardo maschile e il risentimento della donna costretta a subirlo. L'inquadratura iniziale di *The Lodger* è un primo piano di un'altra giovane donna che grida, vittima di un serial killer. Media e opinione pubblica sono – come noi spettatori – inorriditi e allo stesso tempo affascinati, un'ambivalenza che il film sfrutta con spregiudicata efficacia, lasciandoci in preda all'incertezza: l'assassino è forse l'aitante ospite della pensione, e Daisy, la bionda figlia dei padroni di casa, potrebbe essere la prossima vittima? Ripetutamente siamo condotti a indugiare su primi piani di donne carichi di tensione. La prima vittima; una vecchia, sfregiata sadicamente da uno sconosciuto; Daisy; altre donne bionde; una nuova vittima; e, nella sequenza più memorabile, la madre di Daisy che ascolta, sempre più angosciata, i movimenti notturni dell'ospite della pensione in una lunga scena tipica delle modalità narrative del cinema muto.
Hitchcock diresse svariati tipi di film dopo questo, e passarono parecchi anni prima che la categoria dei "thriller alla Hitchcock" cominciasse a emergere distintamente. Ma tanto dell'Hitchcock maturo è già in *The Lodger*. Si trattava, per usare la sua stessa formula, di "mettere la donna nella situazione". Violenza maschile, sessualità contorta, astuta manipolazione del pubblico; il tema dell'"uomo sbagliato". Per quello che sarebbe risultato essere il suo penultimo film, *Frenzy* (1972), egli avrebbe fatto un sentimentale ritorno a Londra per girare, approfittando del colore e di una censura più indulgente, una specie di remake di *The Lodger,* ma senza minimamente oscurare la potenza allucinatoria di questa muta Storia della nebbia londinese dell 1927. – Charles Barr

La partitura *The Lodger* mi ha sempre affascinato (nel 2012 ho scritto un copione cinematografico su Hitchcock e Novello intenti a realizzarlo), ma solo in quanto pietra miliare nell'ascesa di Hitch verso la grandezza. A me, nell'interpretarlo, è sempre sembrato discontinuo, e Novello un uccello del paradiso troppo elegante per quella misera pensioncina londinese. Poi, nel 2016, la Criterion mi ha chiesto di scrivere una partitura per il film; e tutto è cambiato.
Sapevo che Ben Palmer e la sua Covent Garden Sinfonia l'avrebbero eseguita magnificamente, e ho scritto una partitura per 12 elementi, cercando però di mantenere l'ampio suono "alla Hitchcock". Il mio amico e maestro Timothy Brock ha suggerito di inserire due viole per dare maggiore profondità agli archi, e ho aggiunto il piano e le percussioni per trattare gli inseguimenti e i colpi di scena improvvisi. Corno, flauto, clarinetto e fagotto mi hanno offerto la musica profonda e contemplativa di cui avevo bisogno: la formazione era completa. Avevo gli strumenti per soddisfare le esigenze di Hitch.
Il mio compito più importante, pensavo, era di fornire al film un filo conduttore coerente e inquietante, che rendesse meno vistose le

welcomed by audiences and critics alike, and the young Hitchcock's reputation was established.
His first film, The Pleasure Garden*, also with a solo writing credit for Stannard, had opened with a prophetic vignette, foregrounding the lascivious male gaze and the resentment of the woman subjected to it. The opening shot of* The Lodger *is the close-up of another young woman, screaming, the victim of a serial killer. Media and public are at once shown to be – like us in the audience – horrified but fascinated, and the film exploits this ambivalence with ruthless efficiency, teasing us with uncertainty as to whether the handsome lodger may be the killer, and the blonde daughter of the house, Daisy, a likely victim. Repeatedly we linger over tense close-ups of women. The first victim; an older woman, sadistically scared by a stranger; Daisy; other blondes; a new victim; and, most memorably, Daisy's mother, as she listens with growing anxiety to the lodger's night-time movements in a classic lengthy scene of silent-film narrative.*
Hitchcock directed other kinds of film after this one, and it was several years before the distinctive category of "Hitchcock thriller" began to emerge. But so much of the mature Hitchcock is already here in The Lodger. *To use his own formula: "putting the woman through it". Male violence, twisted sexuality, astute manipulation of the audience; the "wrong man" narrative. For what turned out to be his penultimate film,* Frenzy *(1972), he would make a sentimental return to London for a loose kind of remake, taking advantage of colour and of laxer censorship – but without remotely eclipsing the hallucinatory power of this silent Story of the London Fog from 1927. – Charles Barr*

The score The Lodger *has always fascinated me (I wrote a film script in 2012 about Hitchcock and Novello filming it), but only as a milestone on Hitch's journey to greatness. To me, when playing it, it has always felt uneven, and Novello too florid a bird of paradise to be descending on this dowdy London boarding-house. But then in 2016 Criterion asked me to score it – and all that changed.*
I knew that Ben Palmer and his Covent Garden Sinfonia would play it wonderfully and I scored it for 12 players, still trying to maintain the big "Hitchcock" sound. My friend and mentor Timothy Brock suggested two violas to give extra depth to the strings, and I brought in the piano and percussion to handle the chases and sudden shocks. Horn, flute, clarinet, and bassoon would give me the deep, contemplative music I needed – and the line-up was complete. I had the tools to try to match Hitch's demands.
My main task, I felt, was to give a consistent, chilly throughline to the film which would make the mood swings less

The Lodger, 1927: Ivor Novello. (Courtesy of Park Circus/ITV Studios)

oscillazioni d'atmosfera, adeguandomi al criterio che Hitch aveva seguito per Novello – il cui personaggio rimane brillante e seducente, e allo stesso tempo potenzialmente letale.
Volevo tenere il pubblico costantemente sulle spine, e quindi ho fatto in modo che la partitura ponesse domande cui non cercava di rispondere, per lasciare gli spettatori nell'incertezza fino al momento in cui Daisy e l'ospite della pensione non cadono l'una tra le braccia dell'altro, e anche allora mantenere un dubbio assillante...
Ho un enorme debito di gratitudine con Ben Palmer che ha scommesso sulla partitura e su di me; sono felice che sia con noi stasera per dirigerla, come ha sempre fatto con tanta maestria in ogni precedente occasione. Godetevi l'esperienza! – Neil Brand

obtrusive – also to tread a similar line as Hitch with Novello – that his character remains gorgeously seductive as well as potentially lethal.
I wanted the audience on the back foot throughout, so made the score ask questions it didn't set out to answer, to keep the audience guessing until Daisy and the Lodger did finally fall into each other's arms – and even then to maintain a nagging doubt...
I owe Ben Palmer a huge debt of gratitude for taking a chance on both the score and me – I am delighted he is with us tonight to conduct it, as he has done so brilliantly on every previous occasion! Enjoy the ride! – Neil Brand

WILLIAM S. HART

Programma a cura di / *Programme curated by* Richard Abel, Diane Koszarski, Richard Koszarski

William S. Hart , "Knight of the Trail"

Nel 2015 e nel 2016 le Giornate hanno presentato sei programmi sulle origini del western americano (1908-1913), quello che secondo il *Moving Picture World* avrebbe potuto diventare "il fondamento [di] una scuola statunitense di drammaturgia cinematografica", del tutto diversa dal "materiale straniero" di importazione. Erano i film sugli indiani della Bison 101, le pellicole di cowboy della Selig e della Essanay, e quelle sulle cowgirls della Vitagraph, opere di lunghezza variabile fra una e due bobine. Nel 2017, il festival ha mostrato altri tre programmi sul western europeo (1911-1916), dai film di Joë Hamman sui cowboy e gli indiani a quelli della società italiana Cines e alla pellicola in quattro rulli *Manden uden fremtid*, prodotta dalla Nordisk nel 1916. La ricognizione delle Giornate su questo tema prosegue quest'anno con una serie dedicata ai primi film in due bobine e ai lungometraggi di William S. Hart (1864-1946), da tempo un beniamino della nostra manifestazione.

Hart arrivò al cinema piuttosto tardi, dopo una lunga e proficua carriera di attore teatrale. Era cresciuto nel Midwest settentrionale, dove aveva imparato il lavoro di fattoria e soprattutto ad andare a cavallo, giocando talvolta con i bambini delle tribù Sioux. Prima della sua incredibile ascesa alla celebrità, sembra che la sua vita sia stata segnata da due svolte fondamentali: la prima corrisponde al giorno in cui il padre rinunciò ai propri sogni di successo nel Far West, l'altra a quello in cui lo stesso William prese spunto dalla propria infanzia per rifarsi una carriera sul palcoscenico.

Nicholas Hart era tornato ad Est, sconfitto e invalido, riuscendo appena a guadagnare da vivere per sé, per la moglie malata, per le sue figlie nubili, e per il tredicenne Willie. Il ragazzo abbandonò la selvaggia e solitaria vita all'aria aperta che aveva condiviso con il padre, ritrovandosi così in

William S. Hart, Knight of the Trail

In 2015 and 2016, the Giornate showcased three programs each of early American westerns (1908-1913) that Moving Picture World *claimed could become the "foundation [for] an American school of moving picture drama" very different from all that imported "foreign stuff." These were BISON 101 Indian pictures, Selig and Essanay cowboy films, and Vitagraph cowgirl films, none more than one or two reels in length. In 2017, the Giornate screened three programs of European westerns (1911-1916), ranging from Joë Hamman's cowboy and Indian pictures to Cines's Italian films and Nordisk's four-reel* The Man Without a Future *(1916). This year the Giornate continues its reappraisal of silent westerns with a series devoted to the early two-reelers and features of William S. Hart (1864-1946), long a favorite of the festival.*

Hart came to filmmaking rather late, after a long career as a well-known stage actor. He had grown up in the upper Midwest, learning the skills of farming and ranching, especially horseback riding, and sometimes playing with Sioux children. His life before his astonishing rise to fame and fortune might be seen to have turned on two key moments: the day his father gave up his dreams of economic success "Out West," and the day he himself reclaimed that feckless period of his childhood to restart his career on stage.

Nicholas Hart had returned East, defeated and disabled, to scrape out a living for himself, his ailing wife, their unmarried daughters, and 13-year-old son Willie. The boy moved from the rather wild, often lonely country life he had shared with

un angusto mondo fatto di povertà, di malattia, e di amorevoli donne (sua madre e le sorelle), tutte bene educate e molto ansiose di farlo studiare così che potesse trovare un lavoro ed entrare quindi a far parte della vita di casa, peraltro organizzata da loro con notevole efficienza. Ma l'adolescente Bill era pieno di fantasia e di ambizione. Il teatro lo chiamò a scommettere sul suo prestante aspetto e sulla propria abilità di narratore per conseguire qualcosa di più che un impiego all'ufficio postale: una vita che non voleva lasciarsi offuscare da un'educazione incompleta e dall'indigenza familiare. Un gran bel rischio, non c'è che dire!

Le trame preferite da Hart nel corso della sua carriera cinematografica lo avrebbero visto impegnato a salvare donne in pericolo grazie alla sua virile iniziativa, riscattando a un tempo lo scarso successo a teatro e i fallimenti del padre in quanto capofamiglia (la sofferenza e la redenzione dei personaggi di Hart sono parte integrante delle sue storie). Sul palcoscenico, a partire dal 1888, come interprete di autori quali Shakespeare e Dumas, Hart si fece notare quale "muscoloso e insolente" Messala in *Ben-Hur* (1899). L'"Uomo del West" non entrò a far parte della sua identità professionale fino al 1905, quando divenne il "cattivo" Cash Hawkins in *The Squaw Man*, ruolo modesto ma che interpretò con slancio e sapienza espressiva, rilanciando così la sua carriera. Altri ruoli western seguirono a ruota; a un certo punto Hart pensò, non senza ragione, che il successo di opere teatrali come *The Virginian*, *The Barrier* e *The Trail of the Lonesome Pine* fossero dovute, almeno in parte, all'autenticità delle sue interpretazioni; questi successi non poterono tuttavia scongiurare il collasso economico del teatro itinerante; così, nel 1914, Hart tentò di mettere a frutto la propria identità western mettendola a disposizione del cinema, il nuovo sentiero dell'arte drammatica.

Il successo fu fulmineo e dirompente. Hart si mostrò capace non solo di far valere la propria esperienza teatrale, ma di valorizzarla con un potente senso della messa in scena e nel posizionamento della macchina da presa. Grazie alla sua capacità di sfruttare gli autentici paesaggi del West, lo scabro profilo dei suoi canyons, l'aria dimessa delle sue case e perfino quella delle comparse negli studi di Inceville, egli giunse a un'interpretazione estremamente stilizzata del West americano, infondendo ad esso nuova vita grazie al cinema. Il pubblico accolse con entusiasmo questa speciale definizione di "realismo", così come già aveva fatto a suo tempo con Buffalo Bill. La sua espressione drammatica riguardò anche un vero e proprio marchio di fabbrica del cinema di Hart, la sparatoria: dallo scontro a fuoco senza quartiere al classico duello nella strada polverosa. Il pesante revolver Colt Navy, modello 1851, è impugnato da Hart con totale concentrazione, dapprima intensa, poi letteralmente esplosiva. La leggendaria posa di Hart con le pistole in mano fu immortalata nel 1916 anche in una statua – più volte ricopiata – del "celebre scultore italo-americano" (la definizione è del *Photo-Play Journal*) Charles Cristadoro, forse il più celebre ritratto di Hart al di fuori dei suoi film.

Un referendum del 1918 fra i lettori del *Motion Picture Magazine* collocò Hart fra le cinque più grandi stelle del cinema (anzi quattro, da che Harold Lockwood era appena morto per l'epidemia di influenza). Nessun altro *westerner* insidiò mai la sua posizione: Hart aveva preso un numero di voti otto volte maggiore di quelli assegnati a Tom Mix, finito al 276mo posto.

his father to a cramped world of illness, poverty, and caring women – his mother and sisters – all decently educated, pressing him to study, find work, and be part of their carefully managed household. But the teenager was imaginative and ambitious. The theater beckoned him to parlay his athletic good looks and storytelling ability into something more heroic than clerking for the post office: a glamorous life undimmed by spotty education and family poverty. But what a risk!

Hart's preferred plotlines throughout his career in film would have him rescue beleaguered women with decisive, virile action, redeeming at last both his father's failure to provide and his own financially modest theatrical success (the suffering and redemption of the characters Hart portrayed would often be key elements in these narratives). On stage from 1888 as an interpreter of Shakespeare and Dumas, he first won attention as a "muscular and insolent" Messala in Ben-Hur *(1899). "The Westerner" was not part of his professional persona until he took on the small role of villain Cash Hawkins in* The Squaw Man *(1905), which he plunged into with gusto and expertise, revitalizing his career. Similar Western roles soon followed, and Hart felt, with some justification, that it was the authenticity of his own characterizations that also helped forge the success of* The Virginian, The Barrier, *and* The Trail of the Lonesome Pine. *But even this success was not enough to balance the collapse of the travelling road show economy, and in 1914 he took a chance at parlaying his branded western persona into a crack at the movies, the newest game in playacting.*

His success was immediate and astronomical. Hart was able to build on his theatrical experience, enhancing it through the power of mise-en-scène *and camera positioning. Taking full advantage of the authentic Western landscape, the rough canyons, the scruffy buildings, and even the workaday look of the Inceville extras, he brought a very stylized interpretation of the American West to life on film. As they had with Buffalo Bill before him, audiences accepted his idiosyncratic vision as nothing less than* realism. *The dramatization even extended to Hart's characteristic presentation of gunplay, from the free-for-all shooting match to the classic duel in a dusty street: the heavy 1851 Colt Navy revolver wielded with total focus, first intense, then explosive. The pose was captured in a widely reproduced statue commissioned from "the eminent Italian-American sculptor" (per* Photo-Play Journal*) Charles Cristadoro in 1916, perhaps the most successful representation of the Hart persona outside one of his own films.*

A 1918 popularity poll in Motion Picture Magazine *put Hart among the nation's top five stars (actually the top four, since Harold Lockwood had just died in the influenza epidemic). No other westerner was even close: Hart had eight times the number of votes earned by Tom Mix, who finished in*

Decine di film di W.S. Hart sopravvivono tuttora; undici di essi sono stati mostrati molti anni fa alle Giornate. Il programma qui presentato mescola "classici" e nuove scoperte, concentrandosi soprattutto sugli anni di più intensa creatività (1914-1918), fino al termine del rapporto con Ince e con la compagnia Triangle, quando Hart si affermò quale stella di prima grandezza per il produttore Adolph Zukor.

Si impongono a questo punto due considerazioni conclusive. In primo luogo, benché i film con indiani e cowgirls abbiano costituito quasi la metà dei western americani prodotti all'inizio degli anni Dieci, il loro numero diminuì sensibilmente a partire dal 1914. Le eroine tendevano ormai a popolare i *serials* e i film a episodi, così come i lungometraggi a soggetto avventuroso (c'erano naturalmente le eccezioni, come le pellicole interpretate da Mary Pickford). I grandi personaggi maschili, per lo più cowboys di pelle bianca, dominarono i western in tutte le sue forme: *serials*, lungometraggi, film a episodi. Un motivo di questo cambiamento può essere stato il primo conflitto mondiale e le sempre più frequenti campagne di preparazione alla guerra, i cui soldati sarebbero stati reclutati per l'intervento degli Stati Uniti nell'aprile 1917. Un'altra ragione potrebbe essere stata la strategia adottata dall'industria del cinema nel senso di una crescente separazione dei generi sulla base dei ruoli assegnati a interpreti maschili o femminili. Le donne, ancorché relegate a figure a una dimensione e di solito destinate al salvataggio da parte dell'eroe, mantennero una funzione molto importante nei soggetti di Hart; questa centralità gli procurò un notevole seguito da parte del pubblico femminile. I sondaggi fra i lettori delle riviste segnalate poc'anzi rivelano una sorprendente percentuale di consensi delle spettatrici per una stella del cinema ormai cinquantenne. Il tono accalorato dei poemi e delle lettere encomiastiche inviate dalle *fans* alle riviste di cinema e ai quotidiani la dice lunga su come il pubblico muliebre reagisse alle storie di rapimenti di fanciulle, temi ricorrenti nel cinema di Hart.

Benché gli fosse necessario mantenere una posizione di preminenza in quanto personaggio, Hart provò sempre grande simpatia per i nativi dell'America. Già nel 1909, mentre era in tournée per *The Virginian*, egli attribuì le recenti "rivolte Indiane" alle "ignoranti teste calde dei bianchi" e alle politiche governative responsabili delle ingiustizie perpetrate ai danni dei pellerossa. Sembra che Hart abbia sentito una profonda affinità con la filosofia darwiniana della "razza in estinzione" formulata da Owen Wister e Theodore Roosevelt; lo si vede dal fatto che i suoi film mostrino quasi sempre gli indiani come figure tragiche, condannate dalla cultura e dalla geografia, piuttosto che come puri e semplici cattivi o bruti. Quando Hart interpreta l'eroe meticcio Joe Elk in *The Primal Lure* (attualmente non conservato), il personaggio muore alla fine del film; viceversa, in *The Half-Breed*, uscito nello stesso anno (1916), Douglas Fairbanks offre al suo pubblico un romantico lieto fine. I "cattivi" dei film di Hart sono spesso furfanti che provengono dall'Est, ma quando c'è bisogno di veri e propri antagonisti egli si allinea alla strategia degli sceneggiatori dello studio Ince e se la prende non con gli indiani bensì con i messicani, sulla scorta di un razzismo i cui pretesti erano le incursioni banditesche e le operazioni militari che dominavano le prime pagine dei giornali dell'epoca. In generale, i western di Hart tendono tuttavia a contrapporre il protagonista a rivali o

276th place. Dozens of Hart films survive today, and eleven have previously been seen at the Giornate. This series mixes standards and rediscoveries, and focuses on his busiest and most creative period (1914-18), ending just as he separates from Tom Ince and Triangle, finally coming into his own as one of Adolph Zukor's greatest stars.

Two necessary points by way of conclusion. First, while Indian pictures and cowgirl films comprised nearly half of the American westerns made in the early 1910s, they declined greatly in number from 1914 on. Active female heroines now tended to populate contemporary series and serials, as well as adventure features (there were exceptions, as, for instance, with some Mary Pickford films). Active male heroes dominated westerns, often as white cowboys, whether in series, serials, or features. One reason for the change may have been the advent of the Great War and the increasing preparedness campaign that eventually trained male soldiers by the time the United States entered the war in April 1917. Another may have been the industry's own move to distinguish genres more and more in terms of gender roles. But women, though often limited to one-dimensional roles and needing to be rescued, remained central to Hart's storytelling, an emphasis that brought him a considerable female audience. The fan magazine polls cited earlier show surprising female support for the fiftyish star. Does the over-heated quality of the poems and mash notes his fans submitted to movie magazines and local newspaper columns tell us something about how the recurrent abduction plots in his films were actually being received by this audience?

Although he generally needed to create leading roles around his own established character, Hart was especially sympathetic to Native Americans. As early as 1909, while touring in The Virginian, *he blamed a recent "Indian uprising" on "ignorant hot-headed whites" and government policies that had never treated the Indians fairly. He seems to have embraced the Darwinian "vanishing race" philosophy of Owen Wister and Teddy Roosevelt, nearly always showing the Indian as a tragic figure doomed by culture and geography rather than a stock villain or simple force of nature. When he played the mixed-race hero Joe Elk in* The Primal Lure *(not currently available), the character dies at the end of the film; by comparison, when Douglas Fairbanks appeared as* The Half-Breed *that same year (1916), the audience was treated to a happy romantic ending. Villains in Hart pictures are more often malicious Eastern dudes, but when elemental opponents are needed he takes on the philosophy of Ince's scenario department and turns not to Indians but Mexicans, an unfortunately racist by-product of the bandit raids and military incursions then dominating the local news. Overall, however, Hart's westerns tended to pit his hero against another white male rival and/or*

malfattori di razza bianca; come i loro predecessori, essi ricalcano quelle drammatizzazioni di eventi reali che – come ad esempio quelle allestite a Tombstone in Arizona – fecero la loro comparsa alla fine degli anni Venti. Erano episodi che trasformavano il passato in mitologia, come le popolarissime rievocazioni della Guerra Civile già in voga durante quel periodo.
La seconda osservazione è che in Francia, durante gli anni della prima guerra mondiale, scrittori e intellettuali "scoprirono" le grandi stelle del cinema americano e i loro film, da Pearl White e Charlie Chaplin a Douglas Fairbanks e William S. Hart. Soprannonimato spesso "Rio Jim" o "l'uomo che viene dal nulla", Hart esercitò una particolare fascinazione su Louis Delluc, che paragonò i suoi film alle tragedie greche, e lo stesso Hart allo "splendido fatalismo" di un personaggio di Sofocle: "con la semplicità di un Oreste, egli si muove all'interno di un'eterna tragedia priva di trappole psicologiche. Ho parlato or non è molto di *Pour sauver sa race* [*The Aryan*] … Qui in Francia ho visto Hart colpire l'immaginazione degli spettatori più diversi: attoniti pescatori a Marsiglia, timidi contadini a bocca aperta. A Belleville [in un cinema per le classi popolari] sono scoppiati in lacrime; al più blasonato Colisée, anche il pubblico più cinico ha smesso di sogghignare; gli intellettuali, un tempo refrattari al cinema, vi si sono oggi convertiti con entusiasmo."
Delluc espresse inoltre la propria ammirazione per i grandi spazi, i paesaggi, i volti, i gesti e gli oggetti d'uso quotidiano così tipici dei western di Hart: le "grigie e sconfinate pianure senza barriere", i "cavalli e gli uomini straripanti di vitalità animale", "quelle incredibili rivoltelle che spuntano d'un tratto dalla cintura per paralizzare decine di furfanti o di personaggi che tanto ci hanno turbato e minacciato", e "i grevi bracciali di cuoio" sui polsi di Hart, che "nei piani ravvicinati riassumono il suo potere, la sua rabbia o la sua tristezza; anche i pugni chiusi di Rio Jim, i suoi bronzei pugni, sono spesso degni di un grande ritratto". Sfidando il ridicolo a viso aperto, Delluc si spinse al punto di proclamare che nei western di Hart "mai, dai tempi del teatro greco, ci siamo trovati di fronte a uno strumento di espressione così potente come il cinema".
Se il pubblico delle Giornate gradirà l'idea, il festival potrebbe offrire un seguito a questo programma con un'altra serie di western americani interpretati dai grandi rivali di Hart: fra questi ci sono nomi del calibro di Tom Mix, Harry Carey e Fred Thomson.

Richard Abel, Diane Koszarski, Richard Koszarski

villain, and, along with their predecessors, foreshadowed such dramatizations as the reenactments that, as in Tombstone, Arizona, began to appear in the late 1920s, events that mythologized the past, much like the Civil War reenactments already so popular.
A second key point is that it was in France during the war that writers and intellectuals "discovered" American stars and their films, from Pearl White and Charlie Chaplin to Douglas Fairbanks and William S. Hart. Dubbed "Rio Jim," "the man from nowhere," Hart particularly fascinated Louis Delluc, who compared his films to Greek tragedies and Hart himself to the "splendid fatalism" of a Sophoclean figure: "As simple as Orestes, he moves through an eternal tragedy free of psychological snares. I spoke of Pour sauver sa race *[*The Aryan*] a moment ago. … In France, I have seen it impress the most diverse audiences — in Marseilles before startled fishermen, in a small provincial village before timid and numbed peasants, enraptured. At the Belleville [a working-class theater], they cried; at the Colisée, I saw ironists cease laughing and intellectuals, once completely refractory toward the cinema, now converted enthusiasts."*
Delluc also wrote admiringly of the spaces, landscapes, faces, gestures, and everyday objects so characteristic of Hart's westerns: e.g., the "gray plains devoid of obstacles," "horses and men full of animal vitality," "those incredible pistols which suddenly spring from the belt to paralyze dozens of brutes or characters who have disturbed and threatened us," and "the heavy leather cuffs" on his wrists that "in close ups sum up his power, anger, or sadness; even the fists of Rio Jim, his bronzed fists, are often worth a fine portrait." Dispelling ridicule, the Hart westerns led Delluc to proclaim: "never before since the Greek theater have we had a medium of expression as powerful as the cinema."
If audience interest proves strong enough, the Giornate may showcase another series of American westerns with stars that came to rival Hart, including Tom Mix, Harry Carey, and Fred Thomson. – Richard Abel, Diane Koszarski, Richard Koszarski

IN THE SAGE BRUSH COUNTRY (US 1914)
REGIA/DIR: William S. Hart. SCEN: C. Gardner Sullivan, Thomas H. Ince. CAST: William S. Hart (*Jim Brandon*), Rhea Mitchell (*Edith Wilding*), Herschel Mayall (*Frank Wilding*), Thomas Kurihara (Juan, un messicano/*Juan, a Mexican*). PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Kay-Bee. USCITA/REL: 25.12.1914. COPIA/COPY: DCP, c.27'; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Nella vicenda descritta (in maniera alquanto fuorviante) dallo sceneggiatore C. Gardner Sullivan come "la romantica avventura di una donna del 1850", Hart è Jim Brandon, che ha appena rapinato la diligenza di Wolf Creek contenente le buste paga destinate alla Lost Hope Mine, di cui è proprietario Frank Wilding. Temendo un ennesimo assalto,

In what scenarist C. Gardner Sullivan misleadingly called "The Romantic Adventures of a Woman of the '50s," this story has Hart play Jim Brandon, who has just robbed the Wolf Creek stage of a payroll meant for Frank Wilding's Lost Hope Mine. Fearing another holdup, Wilding reluctantly

Wilding si sente costretto ad affidare la prossima busta paga alla figlia Edith. Sicuro di non essere riconosciuto, Brandon arriva nel villaggio e ordina da bere nel saloon, dove sente dire che quello è il giorno della paga per la miniera. Uscito dal saloon, Frank scopre che Edith avrà con sé il denaro e la segue sulla diligenza. Alla fermata presso il Mountain House Restaurant, Brandon protegge Edith da un mascalzone che la sta importunando. Nasce così un legame fra i due. Più tardi un bandito messicano ferma la diligenza, getta la pistola di Brandon su un terrapieno, gli prende l'orologio e ruba un bacio a Edith, che per tutta risposta gli molla un ceffone. Il ladro rapisce Edith, portandola a cavallo in un casolare abbandonato e spingendola in camera da letto, lasciandole stranamente tutto il tempo di barricarsi dentro. Nel frattempo Brandon ha recuperato la pistola; segue a piedi le orme del cavallo del messicano e lo trova proprio mentre il ladro sta cercando di forzare la porta. C'è una sparatoria. Brandon uccide il ladro e si riprende l'orologio. Edith gli affida le buste paga, ma una volta arrivati alla miniera Brandon restituisce il denaro alla fanciulla, che può così distribuire la paga ai minatori.

Il primo rullo del film è notevole sotto molti punti di vista, soprattutto perché questo è solo il secondo film diretto da Hart, girato in appena cinque giorni. L'interno della capanna di Brandon è un tipico esempio della preoccupazione di Hart per "l'autenticità nei dettagli": il barile utilizzato come tavolo, il sacchetto di oro rubato nascosto nel caminetto, la lattina adoperata per fare il caffè. In base allo stesso principio Hart utilizza una comparsa Sioux degli studi Inceville per la ragazza che lava i piatti in una stanza sul retro dell'ufficio di Wilding, contrariamente alla consuetudine nell'industria cinematografica dell'epoca di usare, ad esempio, interpreti anglosassoni per ruoli di messicani (strano a dirsi, la parte è in questo caso affidata a un immigrato nipponico). È qui che Hart inizia a tratteggiare i suoi personaggi in modo distintivo: la casacca nera che arriva al ginocchio, il giubbotto ricamato, l'abilità nell'accendere un fiammifero sulla punta delle dita, l'espressione dura e impassibile adottata come una maschera per l'intero corso del film. Il montaggio incrociato, qui condotto in maniera molto chiara e ordinata, introduce dapprima Wilding e sua figlia, quindi Brandon, con quest'ultimo che la raggiunge nella carrozza; lo sguardo d'acciaio e l'aria concentrata davanti all'ufficio di Wilding denotano che Brandon si sta gradualmente rendendo conto di come le buste paga saranno consegnate questa volta. Nella sequenza del ristorante, infine, Brandon ottiene l'aiuto del proprietario nella sua azione a difesa di Edith con un preciso colpo di proiettile che mette a segno un cartello sul muro; il momento è pure accompagnato da una spiritosa didascalia.

Il secondo rullo del film mostra Hart in versione acrobatica: lo si vede scendere a corda doppia lungo un precipizio per recuperare la pistola; più avanti, con il viso imperlato di sudore, eccolo scivolare lungo un pendio per individuare la capanna del ladro nel fondovalle. In un'inconsueta serie di inquadrature, Brandon apre con cautela la porta della capanna e vede in uno specchio la figura riflessa del messicano, il che gli consente di sparare per primo. L'offerta delle buste paga da parte di Edith è mostrata in un piano relativamente ravvicinato, sottolineato

entrusts his daughter Edith with the next payroll. Confident of his concealed identity, Brandon comes to town, orders drinks at the local saloon, and hears that this is "payday" for the mine. Outside, he realizes Edith will be carrying the payroll and follows her onto the stage. When it stops at the Mountain House Restaurant, Brandon protects Edith from a man forcing his attention on her, which forges an unacknowledged bond between them. A Mexican thief later stops the stage, tosses Brandon's revolver over an embankment, takes his watch, and steals a kiss from Edith, who slaps him. The thief takes Edith with him on horseback to a deserted shack, forces her into a bedroom, and strangely leaves her to barricade the door. Meanwhile, Brandon recovers his gun, follows the horse's tracks on foot, and finds the thief trying to break the door in. In an exchange of gunshots, Brandon kills the thief and takes back his watch. Edith entrusts the payroll to Brandon, but, after escorting her near the mine, he returns it, so she can deliver the money safely to the waiting miners.

The first reel is remarkable in a number of ways, especially because this was only the second film Hart directed, and was shot in just five days. Brandon's cabin interior exemplifies Hart's concern for "authentic detail" in the overturned barrel he uses for a table, the pouch of stolen gold he hides in the fireplace, and the can used to brew coffee. That "authenticity" also has one of the Inceville Sioux play the Indian maid washing dishes in a background room of Wilding's office, but contrasts with the industry convention of often having a non-Mexican play a Mexican (here, unusually, the actor is Japanese-American). Hart also begins to set the characters he plays apart, with his knee-length black coat and embroidered vest, his skill in striking a match on his thumbnail, and the "stone face" he adopts as a mask throughout. Not only does clear intercutting set up the parallel plot lines that introduce Wilding and his daughter and then Brandon, leading to Brandon joining her in the stage, but Hart's steely looks and centered stance outside Wilding's office slowly register his growing awareness of how the payroll will be delivered. Finally, in the restaurant Brandon gets the owner to support him against the threats to Edith with a quick sure shot that hits a sign on the wall, twinned with a witty intertitle.

The second reel begins with Hart doing some stunt work, rappelling down a cliff to retrieve his gun and later, his face dotted with sweat, sliding down a hillside to spot the thief's cabin far below in a valley. In an unusual series of shots, Brandon slowly cracks open the cabin door and sees the Mexican reflected in a mirror, which allows him to fire before the thief can. Edith's offer of the payroll comes in a relatively close shot, accentuated by camera movement.

da un movimento della macchina da presa. Dopo un breve scambio di sguardi, una lieve panoramica segue Brandon da solo, quando lui accenna ad allontanarsi da Edith; un'altra torna a lei, che gli sta porgendo la borsa; una terza li riunisce di nuovo quando lui si volta e accetta il denaro dalla fanciulla. La conduce a cavallo lungo una strada deserta finché i due non intravedono le costruzioni della miniera, giù in basso. Lui le restituisce la borsa e le bacia la mano, la guarda scendere verso la miniera, e si volta infine per allontanarsi tutto solo. Il finale codifica così una costante dei protagonisti dei western di Hart: figure solitarie che hanno rinunciato all'amore, guardando o camminando lontano, verso un ineffabile futuro. – Richard Abel

After they share looks, a pan isolates Brandon as he turns away; another returns to Edith as she holds out the payroll pouch; a third reframes them as he turns to take it from her. He leads her on horseback along a barren road until they spot the mine buildings far below. Now he returns the payroll pouch and kisses her hand, then watches her slowly ride off toward the mine before turning and walking off alone. This ending establishes a familiar trope in Hart's westerns: a lone figure, having disavowed love, looking or walking into the background of an unknown future.

Richard Abel

THE SHERIFF'S STREAK OF YELLOW (Bankrøveriet i Golden Bar) (US 1915)

REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: Richard V. Spencer, Thomas H. Ince. PHOTOG: Robert Doeran. CAST: William S. Hart (*Sceriffo/Sheriff Hale*), Jack Nelson (*Bill Todd*), Gertrude Claire (*"Mom" Todd*), Bob Russell (*Jennings*). PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Kay-Bee. USCITA/REL: 26.02.1915. COPIA/COPY: 35mm, 1680 ft., 25'(18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Lo sceriffo Hale, da tutti ammirato nel villaggio di Gold Bar, esce a cavallo per cercare il bandito Bill Todd, che ha appena seppellito sua madre. Avuta la meglio su di lui, Hale lo identifica come il figlio della donna che lo aveva un tempo sottratto alla morte nel deserto. Lascia andare Todd, ma minaccia di ucciderlo qualora lo incontri di nuovo; poi, tuttavia, si rifiuta di spiegare ai cittadini di Gold Bar perché non lo abbia arrestato, ed è costretto a dare le dimissioni. Più tardi, quando Todd e la sua banda tentano una rapina alla banca, Hale si sveglia nella propria stanza dall'altra parte della strada e spara agli uomini appostati all'ingresso della banca. Una volta entrato, trova Todd e un complice intenti a scassinare il deposito; nella lotta che ne consegue, Hale uccide un uomo; anche Todd muore. I cittadini di Gold Bar riconoscono che Hale non è un codardo, e gli restituiscono la stella di sceriffo.

Il film differisce dagli altri western di Hart, nel senso che qui non c'è un rapporto romantico in grado di trasformare il "cattivo" con un amore che redime. La vicenda ruota invece intorno al pregiudizio della popolazione di Gold Bar nei riguardi del protagonista, concentrandosi sulla rivalità fra Hale e Todd e sul potere di una figura materna. Il conflitto fra i due è complicato all'inizio del film da una lunga sequenza in cui si mostrano le cure di Todd per la madre, e poi per la sua tomba. Il successivo riconoscimento di Todd da parte di Hale introduce quindi il *flashback* dedicato al debito di quest'ultimo verso la mamma del bandito, che lo aveva salvato da morte sicura. Alla fine, Todd ammette il proprio debito e si suicida. Il film ha altri due momenti degni di nota: nel primo, Hart esibisce la propria abilità nell'arrotolarsi una sigaretta e nell'accendere un fiammifero sull'unghia del pollice; l'altro, alla fine della storia, è un mezzo primo piano che mostra Hale ansioso per cosa gli succederà dopo che lo avranno trovato accanto ai due cadaveri all'interno della banca. – Richard Abel

Much admired in the town of Gold Bar, Sheriff Hale rides out alone to find the wanted outlaw Bill Todd, who has just buried his mother. Getting the drop on Todd, Hale recognizes him as the son of the woman who once saved him from dying in the desert. He lets Todd go free, with the threat of killing him if they meet again; but he refuses to explain why he failed to arrest Todd, and the townspeople demand his resignation. Later, when Todd and his gang try to rob the local bank, Hale awakens in his room across the street and begins shooting the men standing guard outside the bank. Once inside he finds Todd and another man trying to break into the vault; in the fight that ensues, Hale shoots one man before Todd dies as well. The townspeople realize Hale is not the coward they thought and return his sheriff's badge.

This film differs from other Hart westerns in that a potential romantic partner does not transform his "bad man" figure through love. Instead, the story turns on the townspeople's misrecognition of his character, focuses on the singular conflict between Hale and Todd, and the power of a mother figure. That conflict is complicated in the beginning by a relatively long scene of Todd's care for his mother and then for her gravesite. Moreover, Hale's startled recognition of Todd leads to the flashback of his indebtedness to the outlaw's mother for rescuing him from certain death. In the end, Todd accepts his own debt to Hale and commits suicide. Two other moments stand out: early on, Hart shows off his skill in rolling a cigarette as well as striking a match on his thumbnail; at the end, in medium close-up, he registers anxiety about what the townspeople may do after finding him with the bodies in the bank. – Richard Abel

THE TAKING OF LUKE McVANE (US 1915)

REGIA/DIR: William S. Hart. SCEN: Richard V. Spencer, Thomas H. Ince. CAST: William S. Hart (*Luke McVane*), Enid Markey (*Mercedes*), S. C. Smith [Clifford Smith] (*Sceriffo/Sheriff Stark*), ? (*"Crooked Jim" Ashley*), ? (*Garcia*). PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Kay-Bee. USCITA/REL: 16.04.1915. COPIA/COPY: DCP, 25'; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA. Preserved by the Library of Congress as a part of the Silent Film Project from the collection of Jon C. Mirsalis.

La storia ha inizio in un saloon con il cowboy Luke McVane, intento a giocare a carte con "Jim il baro" Ashley, mentre Mercedes, la "Bella di Chuckawalla Valley", danza per una folla di avventori bianchi e messicani. Si avvicina a Luke, gli offre una rosa, poi ritorna al suo tavolo in fondo al locale. Garcia, infatuato di Mercedes, la distoglie in malo modo da un altro uomo che si era seduto al tavolo con lei; Luke interviene ed estrae la pistola, costringendo Garcia a gettare il pugnale che aveva impugnato. Luke torna al tavolo da gioco. Mercedes si pone alle spalle di Ashley, nota che sta barando e ne fa cenno a Luke, che ingaggia una lotta con Ashley, gli spara, e scappa dal saloon nel timore di essere linciato. Luke fugge nel deserto, inseguito dallo sceriffo Stark; Mercedes li segue a sua volta con un cavallo che ha appena rubato, e riesce a sviare un altro gruppo di inseguitori verso una falsa pista. Stark raggiunge invece Luke, che lo ferisce però alla testa con un colpo d'arma da fuoco. Lo porta nella sua modesta capanna nel deserto, gli cura la ferita, e gli spiega perché è scappato. Mercedes ha intanto ricompensato il vecchio a cui aveva rubato il cavallo, e scopre con sollievo che gli inseguitori sono tornati a mani vuote. Stark persuade Luke a fare ritorno al villaggio, e gli promette che intercederà a suo favore. Sulla via del ritorno sono però intercettati da una banda di Apache che hanno oltrepassato i confini della loro riserva. Luke e Stark lottano disperatamente contro gli indiani che li hanno circondati, ma la pattuglia che era andata alla loro ricerca ritrova morti i due uomini e i loro cavalli.

Il film è notevole da diversi punti di vista, forse perché le riprese durarono il doppio rispetto ai tempi consueti di lavorazione. Nella lunga scena iniziale, le inquadrature dall'alto mostrano l'intero spazio del saloon, con Luke e Ashley a un tavolo in primo piano; l'azione è punteggiata nelle sue fasi cruciali da inquadrature ravvicinate su Luke che nota l'attacco di Garcia, su Ashley che fa scivolare una carta da gioco in una fessura nascosta del tavolo, e su uno scambio di sguardi fra Luke e Mercedes, che ha scoperto l'inganno del giocatore d'azzardo. Ci sono molti piani lunghissimi di Luke, Stark, Mercedes e la pattuglia durante la loro cavalcata nel deserto, e c'è una lunga inquadratura di inconsueta angolazione in cui si vede Luke intento a smontare da cavallo sullo sfondo, scomparendo dietro a una collinetta in primo piano e poi riapparendo, muovendosi in avanti fino a un mezzo primo piano al momento di sparare a Stark. Brevissimi flashback sulle fasi salienti dell'episodio nel saloon sottolineano il momento in cui Luke confessa a Stark di essere attratto da Mercedes, e un altro dove quest'ultima mostra di ricambiare i suoi sentimenti. La banda Apache compare in fila indiana (in uno straordinario campo lunghissimo dal basso) sulla cresta di una duna, ma la sparatoria del "cerchio della morte" si rivela meno plausibile della maggior parte degli attacchi indiani visti nei precedenti film di Ince (e già mostrati alle Giornate diversi

The story begins in a saloon, with Luke McVane, a "Range Rider," playing cards with "Crooked Jim" Ashley, while Mercedes, the "Belle of Chuckawalla Valley," dances for a crowd of white and Mexican patrons. She approaches Luke, hands him a rose, and returns to her own background table. Garcia, who covets Mercedes, separates her roughly from another man at her table; Luke intervenes, and draws his gun to force Garcia to drop a knife. After Luke returns to his table, Mercedes comes up behind Ashley, notices how he is cheating, and silently alerts Luke, who struggles with the gambler, shoots him, and flees the saloon, fearing he could be lynched. Luke rides into the desert; Sheriff Stark pursues; Mercedes follows with an extra horse she has stolen and then misleads a posse onto a false trail. Stark catches up with Luke, but Luke wounds him with a rifle shot. He carries Stark to his bare desert cabin, cares for his head wound, and explains why he fled the saloon. Meanwhile, Mercedes bribes the old man whose horses she has stolen and then is relieved to see the posse return to town empty-handed. Stark convinces Luke to return to town and promises to use his influence to exonerate him. On the journey they are waylaid by Apaches who have jumped a reservation; they try to fight off the circling Indians; but the returning posse finds both men and their horse dead.

The film is notable in several ways, perhaps because it took twice as long as usual to shoot. In the extended opening scene, high-angle long shots set up the full space of the saloon, with Luke and Ashley at a foreground table; at key moments, the action is punctuated by close shots of Luke noticing Garcia's attack, Ashley slipping a card into a hidden table slot, and an exchange of looks between Luke and Mercedes that reveal the cheating. Many extreme long shots frame Luke, Stark, Mercedes, and the posse riding into and through the desert, and an unusual camera angle shows Luke dismounting his horse in the background, disappearing behind a foreground hill, reappearing, and moving into a mid-close-up before he shoots at Stark. Very brief flashbacks to key shots in the saloon emphasize Luke's confession to Stark that he is attracted to Mercedes and later her own attraction to him. The large band of Apaches appear (in a striking low-angle extreme long shot) riding single file along the crest of a dune, but the "Circle of Death" gunfight is less plausible than most of the attacks in Ince's earlier Indian pictures (shown at the Giornate several years ago). Two moments near the end, however, more than

The Taking of Luke McVane, 1915: William S. Hart. (Coll. Diane and Richard Koszarski)

anni fa). Due momenti prima della fine la riscattano però ampiamente. La sequenza della sparatoria con gli indiani è alternata a una scena in cui Mercedes si guarda in uno specchio, voltandosi poi verso la macchina da presa. Chiude gli occhi e annuisce, come se avesse compreso che non rivedrà mai più Luke. Quando la pattuglia scopre i cadaveri di Luke e Stark, un piano ravvicinato mostra la mano di Luke che stringe ancora la rosa offertagli da Mercedes.

Due riassunti pubblicati sulle riviste d'epoca sembrano indicare che ci

make up for that. Alternating with the gunfight is a scene of Mercedes looking at herself in a dresser mirror, turning slowly toward the camera, closing her eyes, and bowing her head — as if she realizes that Luke will not return to her. When the posse discover Luke and Stark, a close shot reveals the rose Mercedes gave him clutched in his hand.

Two different plot synopses in the trade press suggest that changes were made in the ending between the film's publicity

furono modifiche apportate fra la loro data di pubblicazione e quella di uscita del film. Secondo *Reel Life*, "Luke, con le pistole ancora nelle mani, siede ai piedi di una duna. Ha un braccio crivellato di proiettili […] e tiene in grembo il cadavere dello sceriffo". *Motography* afferma invece che Luke e Stark "respingono un attacco indiano" in "una scena emozionante". Il primo riassunto non dice se Luke sopravviva o muoia; l'altro prefigura un possibile lieto fine. La copia sopravvissuta è molto più efficace nel mettere in risalto il tragico idillio incompiuto fra Luke e Mercedes.

RICHARD ABEL

and its release. In Reel Life, *"Luke, a revolver in either hand, is sitting, propped against a sand hill, his arm riddled with bullets […] across his knees is the body of the dead sheriff." In* Motography, *by contrast, "in a thrilling scene," Luke and Stark "repulse an Indian attack." While the first synopsis is ambiguous about Luke's survival or death, the second sets up a possible happy ending. The release print is far more effective by underscoring what turns out to be Luke and Mercedes's tragic love. – RICHARD ABEL*

THE MAN FROM NOWHERE (US 1915)

REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: C. Gardner Sullivan. CAST: William S. Hart (*"Buck" Farley*), Margaret Thompson (*Emma Frazer*), J. P. Lockney (*Jake Frazer*), Alfred Hollingsworth (*Johnson*). PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Domino. USCITA/REL: 06.05.1915. COPIA/COPY: DCP, 23' (da/from 35mm, 1445 ft., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Questa storia ha inizio nel Chicago Saloon di Snake River, Arizona. Johnson, proprietario del saloon, convince i suoi clienti a eleggere per scherzo l'ubriacone Jake Frazer come sceriffo del villaggio ed è poi rimproverato per questo da Emma, sua figlia. Johnson inscena una rissa durante la quale Frazer viene malmenato. Interviene però Buck Farley, appena arrivato nel villaggio: mette fine alla zuffa, va in soccorso di Frazer, e non si rende conto che Johnson aveva fatto finta di salvarlo mentre stava in realtà per sparargli. Buck diventa il vice di Frazer e si sta innamorando di Emma, ma è sorpreso nel constatare che anche Johnson vorrebbe la sua mano. Con uno stratagemma, Johnson fa sì che Buck si metta alla ricerca nel deserto di alcuni cavalli presumibilmente rubati. Buck lo obbliga ad accompagnarlo. A sua insaputa, Johnson nasconde le loro borracce una dopo l'altra, e una notte lascia libero il cavallo di Buck. Ricordando però la precedente promessa del rivale di ricambiare il suo presunto salvataggio al saloon, Johnson prova a tornare sui suoi passi, cercando inutilmente di trovare almeno una delle borracce che aveva seppellito per strada, e infine muore bevendo l'acqua avvelenata di una pozza. Buck ha trovato nel frattempo una delle borracce, e riesce a raggiungere la capanna di Frazer. La copia sopravvissuta (con ogni probabilità una riedizione della Film Distributors League) si interrompe a questo punto, forse per via di danni al materiale di origine, ma secondo il riassunto pubblicato su una rivista d'epoca Buck viene a sapere da Frazer la "vera personalità" di Johnson, e "conquista la mano di Emma". Quel che lascia perplessi è che le riviste si riferiscano a Johnson come a un messicano di nome Pasquale, benché le fattezze dell'interprete non abbiano nulla di messicano, un ulteriore tratto negativo secondo la mentalità americana dell'epoca.

Il film ha inizio con Buck a cavallo, mentre osserva il villaggio dalla sommità di un altopiano, un vero e proprio straniero "venuto dal nulla" come il solitario Clint Eastwood in *Lo straniero senza nome* (*High Plains Drifter*, 1973). In quanto regista, Hart mette in scena con chiarezza e senso dell'economia la sceneggiatura di Sullivan, inserendo alcuni primi piani rivelatori: la sobria espressione del viso quando è testimone degli incontri fra Emma e Johnson, o quando quest'ultimo le prende la mano, o ancora

This story begins in the Chicago Saloon in Snake River, Arizona, where Johnson, the saloon owner, jokingly gets his cowboy customers to name a drunk, Jake Frazer, as sheriff and then is rebuffed by Emma, Frazer's daughter. After Johnson stages a fight in which Frazer is beaten, Buck Farley, who has just ridden into town, breaks up the fight, rescues Frazer, and does not realize that Johnson pretends to have saved him, when he actually was about to shoot him. Buck becomes Frazer's deputy, begins to fall in love with Emma, but is surprised to find that Johnson wants to court Emma. Johnson uses a ruse to get Buck searching for some allegedly stolen horses in the desert, and Buck forces him to accompany him. Without Buck's knowledge, Johnson hides their water skins, one after another, and one night shoos Buck's horse away. Invoking Buck's earlier promise to save him in return, Johnson tries to retrace his steps, fails to find any of the buried water skins, and dies drinking from an alkaline-poisoned water hole. Meanwhile, Buck finds one buried water skin and struggles back to Frazer's cabin. The surviving film print (likely a reissue from the Film Distributors League) breaks off at his point, perhaps due to damage, but a trade press summary has Buck learn from Frazer about Johnson's "true character" and "win Emma for his wife." What remains puzzling is that the trade press also calls Johnson Pasquale and Mexican, although the actor in the surviving print gives little sense of such added villainy at that time.

This film begins with Buck on horseback looking down on the town from a ridge, a stranger "from nowhere" and without a past, much like Clint Eastwood's loner in High Plains Drifter *(1973). As director, Hart conveys Sullivan's story clearly and efficiently, with revealing close shots not only of Buck's restrained facial expressions as he registers the encounters between Johnson and Emma but also Johnson attempting to*

quando lo stesso Buck posa gentilmente la propria mano su quella di lei al tavolo nella capanna, o infine durante il suo tranquillo sonno nei primi giorni di itinerario nel deserto. Nei primi di maggio del 1915 il *Motion Picture News* elogiò il film per la sua "atmosfera del West senza legge", a volte "estremamente realistica", specialmente nella "coinvolgente" sequenza del deserto. È lo stesso deserto di *The Taking of Luke McVane*, girato nell'identico periodo; grazie ad esso, *The Man from Nowhere* anticipa in maniera straordinaria Stroheim nel meraviglioso finale di *Greed* (1924). – Richard Abel

hold Emma's hand, Buck gently placing his hand on hers at the cabin table, and his unsuspecting sleep during the first days in the desert. In early May 1915, Motion Picture News *praised the film's "atmosphere of the lawless west," sometimes "realistic to the extreme," especially in the "engrossing" desert scene. Filmed at the same time and in the same sandy desert as* The Taking of Luke McVane, The Man from Nowhere *strikingly foreshadows the marvelous ending of Stroheim's* Greed *(1924). – Richard Abel*

"BAD BUCK" OF SANTA YNEZ (US 1915)

REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: J. G. Hawks, Thomas H. Ince. CAST: William S. Hart (*"Bad Buck" Peters*), Fanny Midgley (*Mary Gail*), Thelma Salter (*Little Honey Gail*), [Robert Kortman (*Sheriff*)]. PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Kay-Bee. USCITA/REL: 21.05.1915. COPIA/COPY: DCP; 23'27"; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

"Bad Buck" of Santa Ynez è il decimo dramma in due bobine fra i diciassette diretti da Hart a Inceville. Fu girato nel febbraio 1915, poco dopo la produzione del lungometraggio *The Darkening Trail*. Hart è qui all'opera con lo sceneggiatore J.G. Hawks, da poco ingaggiato da Ince, per una vigorosa fiaba di cowboys stracolma di baldanza, sentimento, rudi cavalcate e teneri gesti. È la terza volta che Hart "muore" sullo schermo durante la sua carriera alla NYMPC (dopo *His Hour of Manhood* e *The Taking of Luke McVane*), e Hawks è bravo ad ammantare la più grande stella degli studi Ince con un degno motivo per un finale tragico: salvare la vita di una bimba.

A dispetto del titolo vagamente scherzoso (Inceville si trovava ad est del Santa Ynez Canyon) e di una certa levità di tono in alcune didascalie, Hart affronta il tema in modo diretto e sincero. Dopo un breve sguardo sulla dura vita di una famiglia di pionieri nella loro carovana coperta, entra in scena "Bad Buck" Peters: con il suo caracollante ingresso nel villaggio, ai margini del marciapiede di legno, Hart si impone sullo schermo con la sua camicia a quadri e il suo vivace cavallo pezzato, proprio come in un dipinto del suo grande amico Charlie Russell.

All'interno del Red Dog Saloon, il suo duello in stile macho a colpi di bicchieri di whisky è coreografato come un rigoroso *pas de deux* impeccabilmente interpretato da Robert Korman, uno degli aiuto registi. Buck vince la sfida, ma si è creato così un nemico mortale. Dal suo comportamento, è chiaro che fare scherzi è un suo vecchio vizio, non certo un delitto capitale, ma il risultato è questa volta assai problematico: lo sceriffo non è un tipo che sa perdere. Con la sua precipitosa fuga dal villaggio in un panorama cupo e fangoso, il "terrore di Santa Ynez" riesce a malapena a sfuggire a una masnada di uomini determinati a linciarlo.

Le immagini della famiglia di pionieri in difficoltà sono alternate a quelle della tenzone al saloon, stabilendo così le premesse di una storia che contrappone gli sventurati immigrati dall'Est al selvaggio West. Madre e figlia pregano per papà, morto di malattia, e implorano il cavaliere in fuga di aiutarli a scavare una tomba. Il celebre "conflitto interiore" di Hart si esprime qui nella messa in scena più che nelle espressioni del viso; la trama è basata su una convenzione culturale del diciannovesimo secolo secondo

"Bad Buck" of Santa Ynez *is the tenth two-reel drama of 17 Hart directed at Inceville, filmed in February 1915 just after production of the feature* The Darkening Trail. *Here he works with newly hired Ince scenarist J. G. Hawks on a rip-snorting tale of cowboy high jinks and sentiment, rough riding and tender gesture. Hart dies onscreen for the third time in his NYMPC career (after* His Hour of Manhood *and* The Taking of Luke McVane*), and Hawks supplies a worthy motive for draping the studio's biggest box office star in a tragic ending: saving a child's life.*

Despite a whiff of inside humor in the title (Inceville was located just east of Santa Ynez Canyon) and some levity in the intertitles, Hart plays the drama straight and sincere. After a brief glimpse of a pioneer family struggling in their covered wagon, "Bad Buck" Peters is cut in, clattering into town along a wooden sidewalk, filling the screen with the bold graphics of his checkered shirt and darting piebald horse, very like the energized cowboy paintings of Hart's pal Charlie Russell. Inside the Red Dog Saloon, his macho drinking duel with the sheriff is choreographed in a strict pas de deux*, played here with correct formality by Robert Kortman, one of the unit's assistant directors. Buck wins, but incurs mortal enmity. His behavior suggests that he is often guilty of practical joking, not capital crime, but the result is unfortunate; the sheriff is a sore loser. Riding hell-for-leather out of town over the muddy, bleak landscape, "The Terror of Santa Ynez" just manages to escape a lynch-minded posse.*

Scenes of the distraught pioneer family are intercut with saloon horseplay, laying out the contrasting story line of hapless Easterners in a wild and wooly West. Mother and child pray for Father, dead of his illness, and beg the escaping horseman for help digging a grave. Hart's famous "soul fight" turn is expressed here by mise-en-scène *more than facial expression. The plot operates on the 19th-century cultural standard that an innocent*

"Bad Buck" of Santa Ynez, 1915: Bob Kortman, William S. Hart. (Ince Collection, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

la quale un bimbo innocente, messaggero della grazia divina, può sciogliere anche un cuore di pietra. È esattamente ciò che accade qui.

La piccola Honey è interpretata da Thelma Salter, di soli otto anni ma attiva nel cinema già dal 1913. La si era vista l'anno prima come una "Keystone Kid" in una decina di comiche di Sennett a una bobina; lavorava spesso ad Inceville per altri registi, e comparve pure nel secondo film di Hart, *Jim Cameron's Wife*. Hart la avrebbe ingaggiata in seguito anche per *The Disciple* e per *Selfish Yates*.

child, as a conduit of divine grace, can sway the blackest heart. And so she does.

The child Honey is played by eight-year-old Thelma Salter, in pictures since 1913. She had been seen the year before as a "Keystone Kid" in a dozen one-reel comedies for Sennett, worked often in Inceville for other directors, and appeared in Hart's second film, Jim Cameron's Wife. *He would cast her later in* The Disciple *and* Selfish Yates.

Colpito dalla situazione che ha di fronte, Buck offre la propria capanna a madre e figlia. Honey, obbediente e premurosa, sta raccogliendo fiori mentre sta procurando dell'acqua quando è morsa da un serpente a sonagli. L'incidente, descritto senza mostrare il dettaglio del serpente all'attacco (forse per via dei censori?) è qui costruito attraverso il montaggio. Il grosso rettile è inquadrato in primo piano, in alternanza con altre immagini che lo mostrano all'agguato sotto il cespuglio di fiori. Più che altro Salter può soltanto mimare l'effetto del morso, poiché i movimenti dell'animale sono visti a una certa distanza. Un dettaglio della ferita sulla gamba della bambina, e la confusione che segue all'uccisione della bestia da parte di Buck, che la scaraventa qua e là a colpi di pistola, ottiene l'effetto desiderato.

Le scene a cavallo di *"Bad Buck" of Santa Ynez* sono magnifiche. Una folta pattuglia di inseguitori attraversa lo schermo con un energico movimento in diagonale. Buck, al ritorno nel villaggio, è visto in una nitida silhouette che si staglia sullo scabro orizzonte. Questa icona visiva del western è qui utilizzata con prodigalità, non come riempitivo, bensì a scopo drammaturgico. Buck segue i movimenti dei suoi inseguitori sul sentiero sottostante a un'alta formazione montagnosa mentre è intento a confezionare una bambola di legno per Honey. Più tardi, la sua corsa a cavallo (vista di nuovo in silhouette) verso il villaggio alla ricerca di un dottore è a un certo punto scoperta dallo sceriffo, che organizza un'imboscata.

Il potere di redenzione di un innocente rifulge nella scena conclusiva in cui Buck, mortalmente ferito, manda il dottore a salvare Honey, poi – allo stremo delle forze – si trascina verso il letto della bambina per un'estrema affermazione della propria bontà d'animo: un espediente teatrale di puro stampo vittoriano, ma anche parte integrante del modo di raccontare di Hart. La mamma ferma l'irruzione dei vigilantes sulla soglia della capanna con un sobrio gesto da matrona mentre la macchina da presa si sposta su Buck, che trova una morte serena al fianco della sua bambina. *"Bad Buck" of Santa Ynez* ribadisce con forza la formula di Ince per il cinema di Hart: pericolo e pathos, espressi in un'atmosfera squisitamente western.

DIANE KOSZARSKI

Moved to assist, Buck offers his cabin to the two unprotected women. Honey, obedient and helpful, is picking flowers after fetching water when she is bitten by a rattler. The drama, without close-up camera coverage of a striking snake (perhaps a censorship concern?) is constructed through editing. The fat rattlesnake, seen in close-up, is paired with medium shots of the reptile lurking under the flower bush. Salter mostly mimes the snake bite, as the creature's motion is seen only from a distance. A close-up of bite marks on her leg, and a big commotion when Buck kills the snake, shooting and splashing about, sells the scene.

The horse-riding sequences in "Bad Buck" of Santa Ynez *are glorious. A big posse crosses the screen in a strong diagonal movement. Buck, returning to town, is depicted in a crisp silhouette across the rugged horizon. This staple element of the western is used generously here, not as filler, but to develop plot. Buck tracks his pursuers seen on the trail below from a high mountain vista while he whittles a doll for Honey. Later, his silhouetted ride back to town to fetch a doctor is tracked by the sheriff, who plots an ambush.*

The redeeming power of an innocent is given full play in the closing scene as Buck, mortally wounded, delivers the doctor to save Honey, then drags himself with his last ounce of strength to her bedside for one last affirmation of his good soul – a bit Victorian in stagecraft, but part and parcel of Ince storytelling. Mother holds back the crush of the vengeful posse at the cabin door with a ladylike gesture of restraint as the camera pans to Buck, in peaceful death at her child's side. "Bad Buck" of Santa Ynez *is a strong iteration of Ince's formula for Hart: peril and pathos expressed in the particulars of a Western milieu. – DIANE KOSZARSKI*

A KNIGHT OF THE TRAILS (US 1915)

REGIA/DIR: William S. Hart. SCEN: Richard V. Spencer, Thomas H. Ince. PHOTOG: Robert Doeran. CAST: William S. Hart (*Jim Treen*), Leona Hutton (*Molly Stewart*), Frank Borzage (*W. [Bill] Sloane Carey*). PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Kay-Bee. USCITA/REL: 20.08.1915. COPIA/COPY: DCP, 26' (da/*from* 35mm nitr., 670 ft.); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Molly Stewart, cameriera all'OK Restaurant di Canyon City, è fidanzata a Jim Treen, ignara del fatto che lui è un fuorilegge e che sulla sua testa c'è una taglia di 1000 dollari. Bill Carey, arrivato dall'Est con l'intento di impadronirsi dei giacimenti d'oro rivendicati dai minatori del luogo, scopre che Molly ha messo da parte 805 dollari in banca. Un giorno, mentre sta riassettando l'alquanto disordinata capanna di Jim, Molly scopre il suo bottino di gioielli e denaro nascosto sotto l'impiantito; lui le promette di redimersi, ma lei non gli crede e rompe il fidanzamento. Jim restituisce il bottino allo sceriffo in incognito; poco dopo, Carey convince nondimeno Molly a sposarlo e ad affidargli i suoi beni.

In the western town of Canyon City, Molly Stewart, a waitress at the OK Restaurant, is engaged to marry Jim Treen, whom she does not realize is an outlaw, wanted for a $1,000 reward. Bill Carey, an Easterner sent West to sucker gold miners out of their stakes, discovers surreptitiously that Molly has bank savings of $805. Cleaning Jim's cluttered cabin one day, Molly discovers his loot of jewels and money hidden under the floorboards, refuses to believe his plea of going straight, and breaks their engagement. Jim returns the loot anonymously to the sheriff, but soon Carey persuades Molly not only to marry him but also

A Knight of the Trails, 1915: William S. Hart con/*with* Fritz. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Dopo che Carey ha preso una diligenza per scappare in treno verso l'Est, il proprietario del ristorante trova Jim intento a bere al saloon Eldorado, e gli mostra una sedicente lettera d'addio a Molly, firmata da Carey. Jim si precipita a cavallo al suo inseguimento, e dopo aver preso una scorciatoia di montagna lo raggiunge a Kings River Junction. Jim recupera i risparmi di Molly; rimane ferito durante una sparatoria, mentre Carey muore. Nel breve finale, Molly perdona Jim; si presume che i due saranno finalmente sposi.

to entrust her savings to him. After Carey steals away on the stage to catch a train back East, the restaurant owner finds Jim drinking in the Eldorado saloon and shows him Carey's "farewell" letter. Jim races off on horseback, taking a mountain short cut, and confronts Carey at the Kings River Junction rail station. Jim retakes the bank savings; in the ensuing gunfight he is wounded, and Carey is killed. In a brief denouement, Molly forgives him, and the couple apparently marry.

A Knight of the Trails, 1915: William S. Hart, Leona Hutton. (Ince Collection, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

La copia qui presentata proviene da una riedizione Tri-Stone del 1923, con nuove didascalie riprodotte su fondali dalla grafica assai manierata. Nell'ottobre 1915 il *Motion Picture Magazine* pubblicò una storia basata sul film originale, in cui Molly è una figura ingenua ma non meno ambigua rispetto a quella di Jim. Nel finale, quest'ultimo si sbarazza semplicemente della pistola di Carey e si riprende il denaro di Molly. Il film ha una trama piuttosto inconsueta, nel senso che Hart interpreta qui il ruolo di un promesso sposo; c'è però anche la consueta traiettoria narrativa del "cattivo" redento dall'amore. Hart organizza la storia in maniera chiara ed efficace, con eloquenti piani ravvicinati: Jim che infila l'anello nel dito di Molly; il registro di banca notato da Carey; la scarpa di Molly che scivola sotto il tappeto della capanna, rivelando l'esistenza del bottino nascosto sotto il pavimento. Anche i piani lunghissimi sono degni di nota: l'esterno dell'OK Restaurant ha un ampio balcone al primo piano, dove i clienti possono sedersi all'aperto; Jim attraversa a cavallo l'ampia strada principale del villaggio, figura solitaria e determinata a vendicarsi; e poi, naturalmente, Hart si esibisce in alcune cavalcate di gran classe, dapprima su una strada sterrata, poi su un impervio sentiero di montagna. Da segnalare infine una delle prime apparizioni di Frank Borzage sul grande schermo. – Richard Abel

This print comes from a 1923 Tri-Stone reissue, with new intertitles stamped with overly stereotypical graphics. In October 1915, Motion Picture Magazine *published a story based on the original film in which Molly is an equally deceptive figure, despite being so naïve, and Jim, in the climax, simply knocks Carey's gun away and seizes Molly's pouch of money. The film is unusual in having Hart introduced as engaged to be married, but it also follows the familiar narrative arc of the bad man transformed by love. Hart mounts the story clearly, efficiently, with crucial close shots of the ring Jim puts on Molly's finger, of the bank ledger that Carey spots, and of Molly's shoe sinking slightly into the cabin rug, revealing the loose floorboard and cache of loot. By contrast, several long shots stand out: the exterior of the OK Restaurant has a wide, second-floor balcony for customers to sit outside; Jim races on horseback through the town's broad main street, a lone figure bent on revenge; and, of course, Hart displays some skillful riding, first on a dirt road and then up and over a mountain trail. Finally, the film includes an early appearance of Frank Borzage on screen. – Richard Abel*

KENO BATES, LIAR (riedizione/*reissue:* **The Last Card)** (US 1915)
REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: J. G. Hawks, Thomas H. Ince. PHOTOG: Robert Doeran. ASST DIR: Cliff Smith. CAST: William S. Hart (*Keno Bates*), Herschel Mayall (*"Wind River"*), Margaret Thompson (*Doris Maitland*), Louise Glaum (*Anita*), Gordon Mullen (*Jim Maitland*). PROD: New York Motion Picture Co., SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Mutual/Kay-Bee. USCITA/REL: 27.08.1915. COPIA/COPY: 35mm, 1911 ft., 25' (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Museum of Modern Art, New York. Preserved by The Museum of Modern Art.

Keno Bates, Liar è il penultimo dei 17 drammi in due bobine diretti e interpretati da Hart dall'inizio del suo contratto con Ince nel settembre 1914. Al pari degli altri suoi colleghi a Inceville, egli mantenne un serrato ritmo di lavorazione grazie alla struttura produttiva del suo datore di lavoro, completando all'incirca due film al mese con un team di fidati sceneggiatori e con i dettagliati copioni da essi preparati. E poi, come Hart scrisse nella sua autobiografia, "il West era proprio lì!". Ciascun progetto, realizzato dai cinque ai dieci giorni di riprese per una somma compresa fra i mille e i duemila dollari, giungeva bell'e pronta ai distributori nell'impeccabile montaggio così tipico di Ince (*Keno Bates, Liar* fu girato fra il 6 e il 14 maggio 1915 per un costo di 1.998,14 dollari). La squadra di scrittori alle dipendenze di Ince offrì all'attore sulla cresta dell'onda una semplice formula che lui poteva trasformare in oro colato: una robusta sequenza western da integrare ai classici conflitti della tradizione melodrammatica del mezzo secolo precedente. Nelle mani di Hart, queste storie strutturate in maniera così compatta potevano trovare nuova linfa vitale in termini di caratterizzazione e ritmo drammaturgico.
Il film si apre su Hart nel ruolo di "Keno" Bates, l'impassibile e garbato giocatore d'azzardo reso celebre nell'opera narrativa di Bret Harte. L'attore e regista mostra qui la propria abilità nel destreggiarsi con gli ingredienti del metodo Inceville. Il ruvido e selvaggio panorama dell'azione

Keno Bates, Liar *was the penultimate of the 17 two-reel dramas Hart directed and starred in after signing with Ince in September 1914. Like others at Inceville, he kept up the company's vigorous production pace with the support of his boss's cutting-edge production system, completing two new films every month or so thanks to the stable of reliable screenwriters and the detailed scenarios and continuity plots they prepared for him. Best of all, as he wrote in his autobiography, "The West was right there!" Each project, made in five or ten days for between one and two thousand dollars, went out to distributors polished by Ince's decisive editing style. (*Keno Bates, Liar *was shot between May 6 and May 14, 1915, at a cost of $1,998.14.) Ince's team of writers offered the bankable actor a practical formula he could transform into gold: one bold "Western" sequence to anchor and color classic conflicts drawn from the past half-century of melodrama. But these compact dramas would still appear fresh through new touches of characterization and dramatic pacing.*
The film opens with Hart as "Keno" Bates, the cool and courteous gambler made so popular in Bret Harte's fiction. The actor/director shows his skill conjuring the Inceville

Keno Bates, Liar, 1915: William S. Hart, Louise Glaum, Herschel Mayall. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

è distintamente western, ma nel quadro di una storia d'amore esso assume connotati piacevolmente bucolici. Anche le scenografie sono concepite con estrema cura. Il saloon è qui un lindo locale, e la capanna del giocatore è tenuta in perfetto ordine. Hart controlla la propria interpretazione e quella del suo cast con polso sicuro. I personaggi di estrazione anglosassone recitano con stile lineare, mentre la messicana Anita può concedersi di recitare sopra le righe. Bates è un uomo d'affari di successo, nonché (in un topos narrativo molto inconsueto per Hart) buon amico del suo compare al Double Stamp Saloon, "Wind River", interpretato con perizia da Herschel Mayall, un veterano di Inceville normalmente impiegato in ruoli di "cattivo" nei film di Hart. Bates si scrolla di dosso le attenzioni di Anita, la pupa del saloon (il ruolo è affidato alla rinomata vamp Louise Glaum). Forse c'era stato qualcosa di tenero fra

ingredients. Landscape for action is distinctively western, wild and rugged, but for romance it appears pastoral and refreshing. Sets are carefully designed. The saloon here is an orderly business and the gambler's cabin is neatly kept. Hart controls his own performance and that of his troupe with equal skill. The Anglos are straightforward, while Anita, the Mexican, is allowed to deliver flamboyant excess. Bates is a successful businessman, and (in a story trope rarely seen in Hart's work) good friends with his Double Stamp Saloon partner, "Wind River," nicely acted by Herschel Mayall, an Inceville regular usually cast as villain in the Hart pieces. Bates casually rejects the attentions of sexy saloon girl Anita, played by noted vamp Louise Glaum. Could they have once had a relationship? Wind

loro in passato? Wind River ha ragione nel prevedere che questa vivace femmina sarà per Bates una fonte di guai.
Poco dopo, Bates e Wind River sono vittime di una rapina. In un villaggio senza sceriffo (poco prima ci avevano scherzato sopra), si lanciano a cavallo all'inseguimento dei rapinatori lungo irti colli e sentieri. Dopo una sparatoria con il giovane malvivente, Bates scopre sul suo cadavere un ciuffo di capelli e una lettera, che costituisce il fulcro del dramma. Una bella biondina, sorella orfana del bandito, sta arrivando nel West alla ricerca di un rifugio presso il fratello. Il giocatore d'azzardo, il suo compare e i loro scagnozzi del villaggio promettono di "raccontare bel po' di fandonie" allo scopo di proteggere la signorina Doris, impedendole di scoprire la verità sulla sordida esistenza del fratello e sulla sua morte per mano di Bates.
Dopo questa promettente introduzione, la vicenda prosegue concentrandosi sulle due figure femminili, garantendo così l'interesse degli spettatori di entrambi i sessi. L'estrema cavalleria di Keno Bates, che offre a Doris la sua bella capanna, i proventi del gioco d'azzardo, il cavallo, e perfino il suo cinturone, fa nascere un idillio che però esiste più che altro nella sua mente. Le tenere attenzioni di Hart nei riguardi di Doris, sulle rive di un placido fiume o all'ingresso della capanna, la lasciano interdetta: che cosa può provare, in fondo, una zitella del New England nei riguardi di un proprietario di saloon, ancorché galante? Quando l'irrequieta Anita, folle di gelosia, rivela la responsabilità di Bates nella morte del fratello, Doris si ritrova in preda a un dilemma. Che fare di quest'uomo? La sua esitazione è inframmezzata a bellissime inquadrature di Bates intento a raccogliere fiori ai margini del fiume per la sua bella. La tensione drammatica cresce fino al decisivo colpo di scena. Hart incassa il colpo di pistola con forza d'animo e senza istrionismi di sorta, allontanandosi zoppicando appena un po' (una recensione del *Moving Picture World* rivela la scena successiva, mancante dalla riedizione: Anita, che spiava la scena fuori dalla capanna, si dichiara di nuovo a Bates, che ancora una volta la respinge). L'amico Wind River interviene prima che Hart, gravemente ferito, possa allontanarsi a cavallo, e appare nel lieto fine per assistere il compagno, ferito ma sulla via della guarigione, con Doris come infermiera e fidanzata. – Diane Koszarski

River correctly predicts this volatile female will bring Bates trouble.
Soon after, Bates and Wind River are the victims of a deadly serious holdup. In a town with no sheriff they joke first, then give chase on horseback across brushy hills and trails. After a shootout with the young robber Bates discovers on his dead body a locket and a letter, the fulcrum of the drama. A pretty blonde orphaned sister is coming West, looking to her brother for a home. The gambler, his partner, and their cronies in town vow to do "a whole lot o' lyin'" to protect young Miss Doris from knowledge of her brother's sordid life, and his death at Bates's hand.
After this rousing opening the drama settles into a plot centered on two women, guaranteeing the interest of male and female viewers alike. Keno Bates's extreme chivalry, to the tune of ceding his well-built cabin, faro winnings, saddlehorse, even his gun belt, to the young lady, leads to romance – in his mind, at least. Some of Hart's most tender, unaffected gestures of courtship, along an Edenic creek bed or at the cabin steps, leave Doris surprisingly neutral – what does a New England spinster feel about a saloon keeper, however gallant? When the unrequited Anita, inflamed by jealousy, spills the beans about Bates's role in her brother's death, Doris is charged with feeling. How to confront this man? Her confusions are intercut with beautifully lit shots of Bates collecting creek-side flowers to bestow on his lady love. Dramatic tension mounts, and resolves in one stunning moment. Hart receives the blow with magnificent strength and no histrionics, departing with a little stagger. (A review in Moving Picture World *reveals the next scene, missing from this reissue version: Anita, lurking outside the cabin, again declares her love, and Bates again rejects her.) Friend Wind River intervenes before the gravely wounded Hart can ride off, and appears at the happy finale to "chaperone" his pal, wounded but recovering with Doris as his nurse and fiancée. – Diane Koszarski*

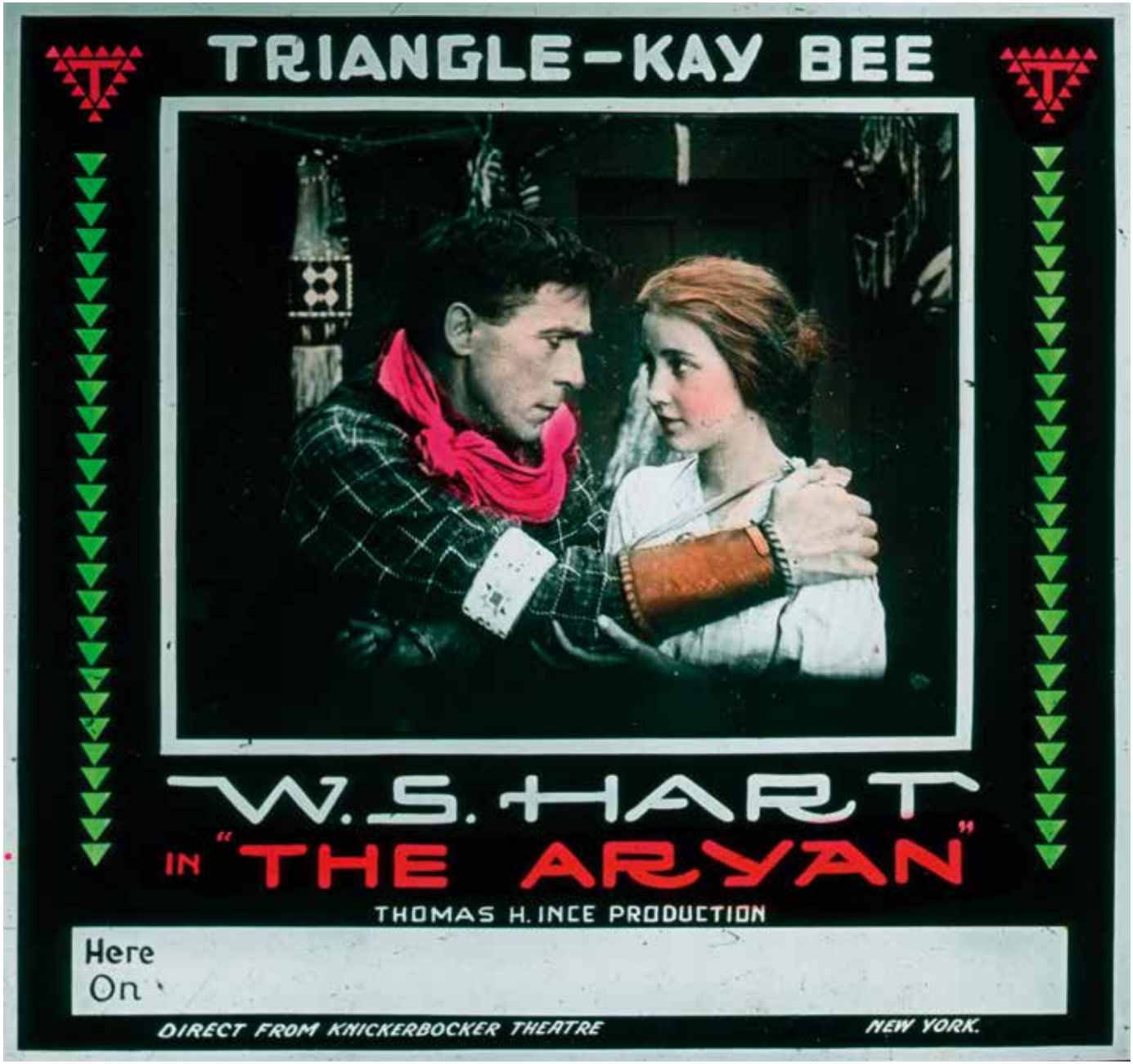
THE ARYAN (La fiera domada; Il bandito della miniera d'oro) (US 1916)
REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: C. Gardner Sullivan. PHOTOG: Joe August. CAST: William S. Hart (*Steve Denton*), Gertrude Claire (*Mrs. Denton*), Charles K. French (*"Ivory" Wells*), Louise Glaum (*Trixie, "The Firefly"*), Herschel Mayall (*"Chip" Emmett*), Ernest Swallow (*Mexican Pete*), Bessie Love (*Mary Jane Garth*). PROD: Triangle, SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Triangle. USCITA/REL: 09.04.1916 (5 rl.). COPIA/COPY: DCP, 45' (da/*from* 16mm neg., 972 ft., 36' / 35mm neg., 269 ft., 3' / 16mm pos., 30ft., 1' / 16mm pos., 140 ft; 5'; 18fps); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, in collaborazione con / *in collaboration with* Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA; Lobster Films, Paris.

Era il 1909 quanto Hart stava inaugurando *The Barrier* al McVicker's Theater di Chicago quando gli giunse un telegramma dalla sorella, sulla costa occidentale: "vieni subito, la mamma sta morendo". Hart era quello che procurava da vivere alla famiglia, e si sentiva responsabile dello spettacolo, che sarebbe andato a monte senza il tempo necessario

In 1909 Hart was opening in The Barrier *at McVicker's Theater in Chicago when a telegram arrived from his sister back East. Come quickly, mother is dying. Although the family breadwinner, Hart felt responsible for the show, which would collapse if he had no time to train an understudy. He stayed. "Perhaps I was wrong*

ad addestrare un sostituto. Così decise di rimanere. "Forse ho sbagliato. Non so. So solo che era mio dovere andare, teatro o non teatro".
Sei anni dopo Hart è impegnato in California a fare western per Thomas H. Ince. C. Gardner Sullivan lo sceglie per un cupo apologo morale western dal titolo *The Aryan*, ma Hart non è contento del personaggio principale, un misantropo "cattivo senza una precisa ragione". Hart suggerisce così che la sua durezza di carattere debba avere a che fare con una mamma morente, un telegramma da casa, e la decisione di non tornare, che perseguiterà così il solitario eroe. Sullivan scrive quindi la sceneggiatura di ciò che Hart descriverà più tardi come "la più bella storia che Sullivan abbia mai scritto, e uno dei più grandi western mai realizzati".
Come in tanti altri western di Hart, il protagonista (Steve Denton) arriva dal selvaggio West e si ritrova contro una comunità senza legge. Se la prende con le ragazze del saloon per l'accaduto e giura vendetta contro tutto il genere femminile ("Le donne! Dio mio, quanto le odiava!"): rapisce Trixie la Lucciola (Louise Glaum) e ne fa una schiava nella sua sperduta capanna nel deserto. Passano gli anni, la sua miniera vale una fortuna, ed eccolo comandare in modo brutale e sadico l'accampamento che la circonda, anch'esso fuori dalla legge. Arriva una carovana di pionieri sperduti, che invocano la carità cristiana, un altro gruppo di facili vittime. Il messicano Pete e il resto della banda di Steve approfittano di loro e stanno per assalire le donne, finché un coraggioso innocente ricorda a Steve che malgrado tutto egli appartiene ancora alla razza ariana.
Col senno di poi, è degno di nota che tutta la prima parte del film - quella a cui Hart afferma di avere contribuito direttamente - non abbia nulla a che fare con gli ariani; è l'altra metà, scritta da Sullivan, a dare il titolo al film. Rimane da vedere se Hart fosse consapevole delle radici storiche e del carattere di questa filosofia razziale pseudo-scientifica, ma è certo che Sullivan ne sapeva qualcosa. Il trattamento del tema, squisitamente americano, era stato reso popolare da lavori quali *Race Life of the Aryan Peoples* (1907) di Joseph P. Widney, un dottore, pastore metodista, ambientalista, cancelliere della University of Southern California ed eminente attivista politico. L'arianesimo di Widney non era basato sul concetto di madrepatria, bensì sull'inesorabile espansione della "razza ariana" in tutto il pianeta, culminante con il trionfale ingresso nella California del Sud.
Nel 1915 la parola "ariano" era approdata sugli schermi cinematografici, soprattutto in una famigerata frase contenuta in *The Birth of a Nation*. È possibile che la sceneggiatura di Sullivan costituisse un'elaborazione e uno sviluppo ulteriore di quella didascalia, illustrando ciò che Griffith intendeva dire con l'espressione "diritto ancestrale ariano". È un legame che Hart aveva probabilmente compreso, visto che la sua scelta iniziale per il ruolo di Mary Jane Garth non era Bessie Love - ancora poco conosciuta all'epoca - bensì Mae Marsh, diventata famosa per aver preferito la morte al disonore razziale nel grande affresco storico di Griffith.
Con il passare degli anni, quasi tutti i film di Hart per la NYMPC e per la Triangle (1914-1917) furono rimaneggiati e rieditati da vari distributori indipendenti; molti di essi sopravvivono proprio in queste versioni.

— I do not know. I only know that it was my duty to have gone in spite of all the theaters this side of hell."
Six years later Hart is in California making westerns for Thomas Ince. C. Gardner Sullivan pitches him a grim western morality tale called The Aryan*, but Hart is unhappy with the main character, a misanthrope who is "bad without reason." So Hart suggests that his hardness involves a dying mother, a telegram from back home, and a failure to return that will haunt its solitary hero. Sullivan writes it all up into what Hart later described as "the best story Sullivan ever wrote and one of the best Westerns ever made."*
As in many another Hart western, the hero (Steve Denton) drifts in from the wilderness and runs afoul of a lawless community. Blaming the local saloon girls for what happens next he vows revenge on the entire female sex ("Women! God, how he hated them!"), kidnapping Trixie the Firefly (Louise Glaum) and enslaving her at his remote desert outpost. Years later his mine has flourished, and he rules, brutally, sadistically, the even more lawless camp grown up around it. A lost band of wagon train pioneers, calling out for Christian charity, is seen as just another set of easy victims. Mexican Pete and the rest of Steve's crew begin to run riot and are about to have their way with the women, until one brave innocent reminds Steve that, despite everything else, he is still a man of the Aryan race.
In retrospect, it seems significant that the first half of the film, which Hart claimed as his own contribution, has nothing at all to do with Aryans or Aryanism; it is Sullivan's half that gives the film its title. Hart's knowledge of the history and character of this pseudo-scientific racial philosophy is an open question, but Sullivan would certainly have been familiar with it. Its peculiarly American strain was popularized in such works as Race Life of the Aryan Peoples *(1907) by Joseph P. Widney, a medical doctor, environmentalist, Methodist minister, Chancellor of USC, and a prominent local booster of Southern California. Widney's Aryanism was focused not on some ancestral homeland, but on the inexorable migration of the "Aryan race" across the globe, culminating in its triumphant arrival in Southern California.*
By 1915 the word "Aryan" was even appearing on screen, most famously in a single notorious title card in The Birth of a Nation*. It could be argued that Sullivan's script was designed as an amplification and explication of that card, illustrating just what Griffith meant by this "Aryan birthright" business. That was a connection Hart probably did understand, because his first choice for the role of "Mary Jane Garth" was not the relatively unknown Bessie Love but Mae Marsh, famous that season for preferring death to racial dishonor in Griffith's epic.*
Over the years, nearly all of Hart's NYMPC and Triangle films (1914-1917) were repackaged and reissued by various subdistributors; indeed, most exist today only because of such reissue. But after a lengthy run on American screens, The Aryan *vanished from the domestic market in 1923 — at least under that*



The Aryan, 1916: William S. Hart, Bessie Love. Diapositiva in vetro/*glass slide*. (Coll. Rob Byrne)

The Aryan, 1916: Bessie Love, William S. Hart. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Dopo una lunga tenitura sugli schermi americani, *The Aryan* scomparve invece dal mercato nazionale a partire dal 1923, o almeno così fu con il suo titolo originale. L'unica copia finora esistente, conservata dal Museo del Cine di Buenos Aires, è non solo una versione per l'estero, ma anche la riedizione d'esportazione di un film che era stato già distribuito nella stessa area geografica nel 1917 con il titolo *El ariano*. Un indizio contenuto nel materiale conservato - un inserto di telegramma - indica il 1923 come possibile data di uscita. Quello fu anche l'anno in

title. The currently available copy, preserved by the Museo del Cine of Buenos Aires, is not only an export version, but a reissue export version of a film that had originally been distributed in that market in 1917 as El ariano. *Internal evidence — an inserted telegram — suggests 1923 as the new release date. That was also the year that* Motion Picture News *described the latest package of reissued Triangle Hart films as being "carefully re-edited and re-titled to conform to present usage." Unfortunately, while the new names of some of the films are known, the fate of* The Aryan

cui il *Motion Picture News* parlò della riedizione dei film di Hart per la Triangle, "accuratamente rimontati e rititolati per il pubblico odierno". Purtroppo, mentre i nuovi titoli di alcuni film ci sono noti, non si diceva nulla del destino di *The Aryan*.

La fiera domada - questo è il titolo che compare sulla copia sopravvissuta - è chiaramente diverso da ciò che gli spettatori americani videro nel 1916; non sappiamo chi contribuì ad adattarlo al "pubblico odierno", né quali siano state le modifiche apportate per l'occasione. Ci sono tuttavia alcune tracce in proposito alla Library of Congress, dove si trova un trattamento di Sullivan (circa 6000 parole) e la trascrizione delle 111 didascalie originali (non c'è invece una vera e propria sceneggiatura, né una descrizione dettagliata della trama). Quasi tutte le scene originali sono contenute nella versione pervenuta fino a noi; molte sequenze e inquadrature sono state limate; alcune parti - il rapimento di Trixie e lo scontro finale - appaiono poco coerenti. Un confronto fra questi documenti rivela che le istanze più ovvie di antagonismo razziale erano già state emendate dalla versione del 1916 (non è chiaro in quale misura ciò sia stato dovuto agli eventi sul confine fra Stati Uniti e Messico). Ad esempio, mentre il trattamento descrive specificamente la masnada di Steve Denton come composta "per lo più da mezzosangue o da messicani, la feccia dell'inferno", la didascalia corrispondente elimina qualsiasi riferimento a particolari gruppi etnici. Il termine "ariano" non è usato qui in opposizione ad altri gruppi razziali, quanto per aderenza a un epigramma che appare in entrambi i testi come codice fondamentale di questa filosofia: "le nostre donne saranno protette; un uomo di razza bianca può dimenticare tante cose - amici, dovere, onore - ma questo no, non può dimenticarlo".

In altre parole, la minaccia di una contaminazione fra le razze risveglierà comunque lo spirito del vero ariano, anche del più corrotto. Il trattamento di Sullivan fa esplicita menzione di alcuni eventi-chiave nella storia degli ariani, in particolare l'ammutinamento del Sepoy e il "muro di Lucknow", al quale farà diretto riferimento in un altro film prodotto da Ince, *The Beggar of Cawnpore*. Ma quella storia del "conservare l'ultima cartuccia" non era contenuta nel film, nel quale si ricorda semplicemente che "quando gli uomini della nostra razza hanno combattuto per le loro donne, e quando tutto era contro di loro e il momento fatale era ormai giunto, loro le uccisero piuttosto che lasciarle nelle mani degli assalitori". Viene qui in mente, è ovvio, *The Birth of a Nation*, ma anche - in un altro contesto - il gesto finale di John Carradine in *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939). Così, allorché Mary implora Steve Denton di porre fine al caos e lui sembra trascurare il suo dovere di ariano (è il momento più sconvolgente nel testo di Sullivan), lei si prepara a seguire lo stesso destino di Mae Marsh in *The Birth of a Nation*.

La storia di sfondo stabilisce una base misogina per il comportamento di Steve Denton, senza alcuna allusione a pregiudizi razziali, e il resto del film avrebbe potuto facilmente risolversi in un semplice appello alla cavalleria — l'uomo forte che protegge l'innocenza — tipico di tanti altri western. Ma non si può ignorare il fatto che Sullivan abbia modellato la sua trama sul mito ariano così come fu sviluppato da Widney e da altri, in particolare il suo presupposto della gerarchia razziale. Alla fine,

was unmentioned.

La fiera domada*, as the surviving element is called, is clearly not the same* Aryan *that American audiences saw in 1916, and we do not know who helped it "conform to present usage" or exactly what was changed. There are clues, however, in the Library of Congress, which holds both Sullivan's 6,000-word story narrative and a record of the completed film's 111 intertitles (but no proper script or release continuity). While nearly all of the original scenes shown in the released film are still present in the surviving version, sequences and even individual shots have been trimmed to a minimum, and certain parts — the kidnapping of Trixie and the climactic riot — are barely coherent. Comparing these documents reveals that the story's most obvious examples of racial antagonism were already blunted by the time the film reached the screen in 1916 (how current events at the U.S.-Mexican border played into this is unknown). For example, where the story version specifically characterizes Steve Denton's disreputable crew as "most of them half-breeds or Mexicans and comprising the scum of hell," the eventual on-screen title eliminated any particular ethnic reference. Instead, "Aryanism" is dramatized less by reference to other racial types than by adherence to what an epigram appearing in both texts claims is its fundamental code: "Our women shall be guarded and a man of the white skinned race may forget much — Friends, Duty, Honor, but this he cannot forget."*

In other words, no matter what his degraded condition, the threat of miscegenation will always raise the fighting spirit of the true Aryan. Sullivan's story made specific reference to notable events of Aryan history, including the Sepoy Mutiny and the "wall of Lucknow," which he would deal with directly in a concurrent Ince film, The Beggar of Cawnpore*. But that history of "saving the last bullet" was not referenced in this film, which simply reminds us that "when the men of our race have fought for their women and when the odds were too great and the last moment came, they killed them rather than let them fall into the hands of those who were coming." One thinks again of* The Birth of a Nation*, of course, but also, in another context, John Carradine's final gesture in* Stagecoach*. So when Mary Jane begs Steve Denton to intervene in this chaos and he appears to neglect his Aryan duty (Sullivan's big shocker), she prepares for her own Mae Marsh moment.*

The backstory establishes a misogynist basis for Steve Denton's behavior with no reference to racial prejudice, and the rest of the film could have easily turned on a simple appeal to chivalry — the strong man protecting the innocent — familiar in many other westerns. But there is no getting around Sullivan's tailoring his plot to the specifics of the Aryan myth as developed by Widney and others, especially its innate assumption of racial hierarchy. In the end, Steve Denton's hatred of women is trumped by the power of his essential Aryanism. But this is no Hell's Hinges*, where the*

l'odio di Steve Denton per le donne passa in secondo piano rispetto al potere della sua essenziale identità ariana. Ma questo non è *Hell's Hinges*, dove il fuorilegge redento si allontana a cavallo con la fanciulla di cui si è evidentemente innamorato. C'è un domani per il personaggio di Hart, e per la comunità di migranti alle quale egli è corso in aiuto. Ma, così come accade in altri western di Hollywood aderenti al codice Hays (viene in mente Ethan Edwards in *Sentieri selvaggi*), non sarà un futuro insieme a una donna. – Richard Koszarski

La copia

Nel 1917 la Triangle Distributing Corporation (TDC), società distributrice dei film di William S. Hart in Sud America, fece uscire *The Aryan* a Buenos Aires e Montevideo sotto il titolo *El ariano*, con grande successo di pubblico. Negli anni Venti – l'inserto di un telegramma suggerisce il 1923, ma non ci è stato possibile confermarlo – la pellicola fu rieditata con il nuovo titolo *La fiera domada* ("La belva domata"). A parte il radicale cambio di nome, non c'è modo di sapere se ci siano differenze fra le due versioni, e a dire il vero non abbiamo trovato alcun riferimento a un film distribuito in Argentina con questo titolo durante il decennio in questione. Forse la nuova sensibilità post-bellica, più incline alla spiritualità e più critica nei riguardi del positivismo del diciannovesimo secolo, richiedeva una versione in cui gli aspetti razziali della vicenda erano rimossi? O forse, più semplicemente, si trattò di uno stratagemma per presentare il film come se fosse un William S. Hart nuovo di zecca? Questa pratica era molto diffusa fra i distributori e gli esercenti già dagli albori del cinema, e la TDC vi fece ampiamente ricorso dal 1917.

Come spiegato da Richard Koszarski nella sua nota al film, *The Aryan* e *La fiera domada* sono due film molto diversi; l'esplicito razzismo dell'originale è sostituito da problematiche di genere (peraltro già presenti nel film del 1916) nell'edizione argentina. Dopo essere stato tradito, Esteban Dentón sviluppa un profondo odio non solo verso la razza bianca, ma contro l'umanità in generale, soprattutto le donne. Là dove la versione americana dice "Odio, odio per lei! Odio per loro! Odio per tutta la razza bianca!", la didascalia argentina dice "Su corazón rebosaba de odio… odio a todo el género humano" ("Il suo cuore era pieno d'odio, odio contro l'intero genere umano"). "Dev'esserci stato un errore, gli uomini bianchi soccorrono sempre le donne", dice la ragazza nella versione originale, ma nella riedizione una didascalia spiega che "Esteban Dentón no puede olvidar la falsedad que ha recibido de aquella otra mala mujer" ("Esteban Dentón non può dimenticare la falsità di quell'altra donna malvagia"). Curiosamente, il tentativo argentino di cancellare il tema del conflitto razziale ha avuto come effetto un film ancora più sessista dell'originale.

Fernando Martín Peña fu il primo a identificare *La fiera domada* come *The Aryan* quando la copia fu scoperta nella collezione di Manuel Peña Rodríguez, oggi conservata presso il Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken a Buenos Aires (la stessa collezione in cui fu rinvenuta nel 2008 una versione quasi completa di *Metropolis*). Il materiale sopravvissuto consiste in un internegativo 16mm ricavato negli anni Settanta dagli elementi in nitrato di Peña Rodríguez, stampato senza alcuna pulitura;

redeemed outlaw rides off with the young innocent with whom he has obviously fallen in love. There is a future for the Hart character, and for the migrant community he has helped preserve. But as with other hard, code-driven Hollywood Westerners (Ethan Edwards in The Searchers *comes to mind), just not a future together. – Richard Koszarski*

The print

In 1917, Triangle Distributing Corporation (TDC), the company handling William S. Hart's films in South America, released The Aryan *in Buenos Aires and Montevideo under the title* El ariano*, to great acclaim. Sometime in the 1920s – an inserted telegram suggests 1923, though we've been unable to confirm this – the film was re-released under the new title* La fiera domada *(which can be translated as "The Taming of the Beast"). Apart from the dramatic title change, it's impossible to know if there were other differences between the two versions, and indeed we've not found any reference to a film released in Argentina under this title during the 1920s. Did a new post-war sensitivity, more spiritual and critical regarding 19th-century positivism, demand a version where the racial aspects were removed? Or might it simply be that this new title was an attempt to slyly distribute the movie in Argentina as a never-before-released Hart film? This was common practice among distributors and exhibitors from the earliest days of cinema, and a widely used strategy by TDC since 1917.*

As detailed in Richard Koszarski's note, The Aryan *and* La fiera domada *are quite different films, with the original's overt racism replaced in the Argentine release by gender issues (which were also already there in the 1916 film). After being cheated on, Esteban Dentón develops a deep hatred not against the white race, but against humanity in general and women in particular. Where the American version says, "Hate, hate for her! Hate for them! Hate for the whole white race!", the Argentine intertitles have: "Su corazón rebosaba de odio...odio a todo el género humano" ("His heart was filled with hatred, hatred against all mankind"). "There must be some mistake, white men always help women," says the girl in the original release, but in the later version the intertitle explains, "Esteban Dentón no puede olvidar la falsedad que ha recibido de aquella otra mala mujer" ("Steve Denton cannot forget the mendacity of that other evil woman"). Curiously, the Argentinian attempt to erase the racial conflict theme resulted in an even more sexist film than the original.*

Fernando Martín Peña first identified La fiera domada *as* The Aryan *when it was discovered in the Manuel Peña Rodríguez collection, now housed at the Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken in Buenos Aires (the same collection which revealed an almost complete version of* Metropolis *in 2008). The surviving material consists of a 16mm internegative copied in the 1970s from Peña Rodríguez's nitrate prints without any previous cleaning,*

i suoi difetti possono essere appena alleviati con strumenti digitali. La ricostruzione qui presentata è generalmente fedele al materiale argentino, che forma la maggior parte del materiale esistente. Sono anche incluse due sezioni inviate da Mike Mashon a nome della Library of Congress: un negativo 35mm in nitrato (82 metri) e un frammento a 16mm (12,8 metri). Altri 42,7 metri sono stati presi da una copia 16mm del film antologico *The Saga of William S. Hart*, per gentile concessione della Blackhawk Collection all'Academy Film Archive e di Serge Bromberg (Lobster Films). Richard Koszarski ci ha inviato utilissime fotografie, utilizzate per sostituire alcune delle sezioni mancanti; grazie a Kevin Brownlow siamo anche riusciti a consultare le didascalie originali del film, nonché una copia digitale del *Picture-Play Magazine* (maggio 1916), dalla quale abbiamo ottenuto altre importanti immagini.

ANDRÉS LEVINSON

so the internegative has several printed defects that can only be alleviated with digital tools. The reconstruction presented here is predominantly faithful to the Argentine element, as this forms the majority of the surviving material. The reconstruction also includes two elements sent by Mike Mashon from the Library of Congress: a 35mm nitrate negative (269 ft.) and a 16mm fragment (42 ft.). An additional 140 ft. were taken from a 16mm print of the 1959 compilation film The Saga of William S. Hart, *courtesy of the Blackhawk Collection at the Academy Film Archive and Serge Bromberg from Lobster Films. Richard Koszarski sent us valuable photographs to replace some of the lost elements, and thanks to Kevin Brownlow we were able to inspect the original titles and a digital version of* Picture-Play Magazine *from May 1916, from which we obtained important images. – ANDRÉS LEVINSON*

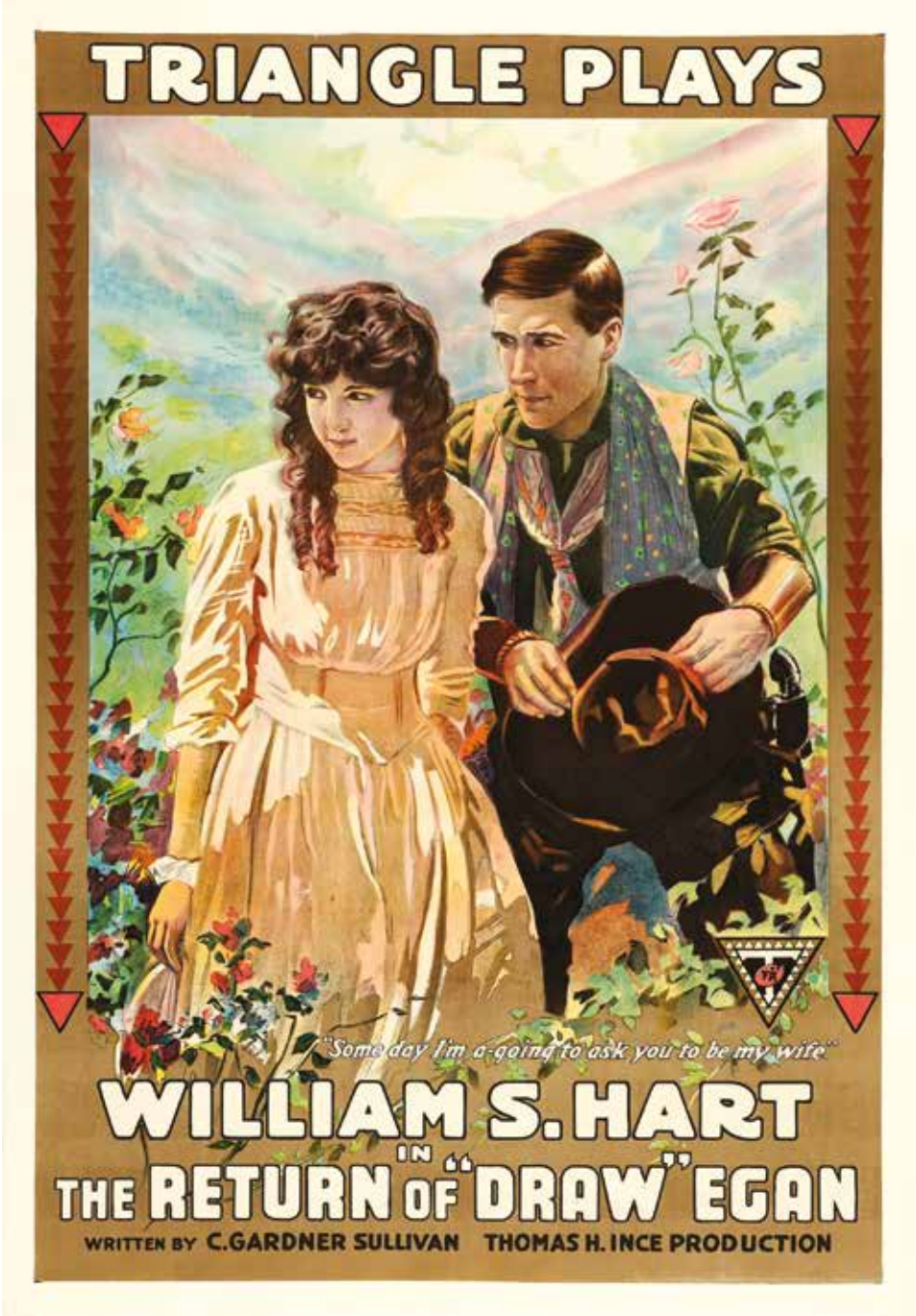
THE RETURN OF DRAW EGAN (La banda del lupo) (US 1916)

REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: C. Gardner Sullivan. PHOTOG: Joe August. SCG/DES: Robert Brunton. CAST: William S. Hart (*"Draw" Egan/William Blake*), Margery Wilson (*Myrtle Buckton*), Robert McKim (*Arizona Joe*), Louise Glaum (*Poppy*), J. P. Lockney (*Mat Buckton*). ASST DIR: Cliff Smith. PROD: Triangle/Kay-Bee, SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Triangle. USCITA/REL: 15.10.1916. COPIA/COPY: DCP, 52' (da/*from* 16mm, Library of Congress, + 1 scene, da/*from* 35mm, EYE Filmmuseum, 18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA. Restauro effettuato da / *Preserved by* the Library of Congress in collaborazione con /*in cooperation with* EYE Filmmuseum / Desmet Collection.

"Draw" Egan è il capo di una grossa banda di uomini a cavallo, inseguita da un'altrettanto robusta pattuglia di inseguitori. Assediati in una capanna, i malviventi riescono a fuggire attraverso una botola e un tunnel, ma non prima che Arizona Joe provi a scappare da solo e sia a sua volta catturato. Più tardi, Egan lo "straniero" entra nel saloon di Broken Hope ed esibisce la propria velocità di pistolero contro un brutto ceffo del locale; Mat Buckton ne è molto impressionato, e gli offre la stella di sceriffo nel vicino villaggio di Yellow Dog. Adesso si fa chiamare William Blake, e incontra la Lega per la pubblica decenza del villaggio; si innamora della figlia di Buckton, Myrtle, e comincia a imporre l'ordine e la legge nel saloon del posto, dove respinge pure un tentativo di seduzione da parte di Poppy, la "Regina della Sala da Ballo". Evaso dalla prigione, Arizona Joe giunge a Yellow Dog e stringe un'alleanza con Poppy ai danni di Blake, minacciandolo di rivelare il suo passato. Blake si rifiuta sulle prime di opporsi a Joe, che si è impadronito del saloon, ma quando quest'ultimo cerca di imporre ai Buckton e a metà degli abitanti di abbandonare il villaggio, Blake decide finalmente di intervenire. Egan accetta di subire le rivelazioni di Joe sul proprio passato e promette a Buckton di consegnarsi alla giustizia, ma solo dopo avere affrontato Joe in duello al tramonto. Il cappello di Egan vola via durante la sparatoria, ma Joe viene ucciso con un colpo bene assestato. Egan è ora pronto a mantenere la sua promessa, ma Buckton gli chiede di rimanere come sceriffo e come suo amico. Joe rifiuta l'offerta e sta per andarsene, ma Myrtle gli corre dietro e lo convince a rimanere.

La copia qui presentata è tratta da una riedizione Tri-Stone del 1923, le cui didascalie sono improntate a un umorismo forse assente nella versione originale. Il film introduce la figura di Egan mediante un volantino che

"Draw" Egan leads a large gang of horsemen pursued by an equally large posse. Holed up in a cabin during a gunfight, the gang escapes through a trapdoor and tunnel, but not before Arizona Joe runs off alone and is captured. Later, as a "stranger," Egan enters the saloon in Broken Hope and, displaying his fast draw against a bully, impresses Mat Buckton, who offers him the job of sheriff in nearby Yellow Dog. Now named William Blake, he meets Yellow Dog's Reform League, falls for Buckton's daughter, Myrtle, and begins to establish "law and order" in the town saloon, rejecting the advances of Poppy, "Queen of the Dance Hall." Having fled prison, Arizona Joe shows up and teams with Poppy to undermine Blake, and Joe threatens to reveal his "bad man" past. Blake at first refuses to confront Joe, who has taken over the saloon; but when Joe tries to order the Bucktons and half the townspeople to leave, he finally intervenes. Accepting Joe's revelation of his past, Egan promises Buckton to give himself up, but only after he has it out with Joe at sundown. In the gunfight, Egan loses his hat, but he kills Joe with a sure shot. When Egan tries to fulfill his promise, Buckton asks him to remain as sheriff and friend; when he refuses and tries to leave, Myrtle runs after him and persuades him to stay. This print comes from a 1923 Tri-Stone reissue, with new intertitles, whose humor may or may not jibe with the originals. The film introduces Egan in a wanted poster offering a $1,000 reward for him, dead or alive. After a long sequence of large groups of horsemen riding over hills and through canyons,



The Return of Draw Egan, 1916. Poster: 1 foglio/*one-sheet*. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

lo dichiara ricercato con una taglia di mille dollari, vivo o morto. Dopo una lunga sequenza con folte pattuglie di uomini che cavalcano attraverso colline e canyons — a volte in campi lunghissimi dall'alto — c'è la prima sparatoria, e l'ardita fuga dei malviventi; un piano ravvicinato mostra un uomo che sta strisciando nel buio di un tunnel, verso la luce. Secondo il *Motion Picture News*, Blake indossa "un curioso giubbotto con decorazioni a margherite" già ammirato dai *fans* dei precedenti film (a dire il vero, i ricami somigliano piuttosto a ferri di cavallo stilizzati); eccolo accettare l'offerta del posto di sceriffo in un mezzo primo piano, con un lieve e sardonico sorriso. In un altro mezzo primo piano, Blake è incantato dalla comparsa di Myrtle davanti a una porta; da quel momento comincia a comportarsi da uomo della legge, sgominando da solo una masnada di cowboys attaccabrighe nel saloon di Yellow Dog. In una serie di scene piuttosto inusuali per un film di Hart, il corteggiamento di Blake nei riguardi di Myrtle è inquadrato da alberi e fiori, ma più tardi, quando i due si allontanano insieme a cavallo, lui abbraccia il cavallo prima di lei! L'operatore Joe August si prodiga in notevoli effetti luministici senza ricorrere alla tintura su pellicola, come in una scena notturna dei cowboys che fanno baldoria davanti al saloon, o nelle inquadrature al tramonto prima del duello decisivo. Nelle scene di interni, l'illuminazione artificiale crea effetti di luce radente sulla scrivania di Blake, e più avanti su Joe nel saloon. Quando Joe si nasconde dietro pile di grossi barili fuori dal saloon durante il duello, Blake individua la posizione del nemico notando la sua immagine riflessa in una finestra (*In the Sage Brush Country* aveva già mostrato una tattica del genere), e prende la mira attraverso una minuscola fessura fra due barili.

Molti commenti al film apparsi su *Motography* sono degni di nota. Il proprietario di un cinema da 1500 posti a Cedar Rapids è entusiasta: "uno dei migliori western che io abbia mai visto… la sala era sempre stracolma". Un altro esercente di Seattle creò per l'occasione effetti speciali in sala, spegnendo completamente le luci del cinema durante la prima sparatoria e facendo sì che l'organo imitasse i colpi di rivoltella; spense tutte le luci anche durante il duello finale, con l'orchestra che imitava il frastuono delle armi da fuoco. "Gli spettatori sono usciti dal cinema", scrisse, "convinti di aver partecipato di persona alla vicenda".

Come sorpresa, è stata inserita nel film una breve scena tratta dalla copia 35mm dell'EYE Fillmmuseum. Non perdetela! – Richard Abel

sometimes in high-angle extreme long shots, the gunfight and clever escape follow — in a relatively close shot, one man is shown crawling into the narrow, darkened tunnel toward daylight. Wearing a "peculiar daisy bedecked vest," according to Motion Picture News *and admired by fans from earlier films (actually, the design resembles stylized horseshoes), Blake accepts the sheriff's job, in medium close-up, with a slight, ironic smile. In a similar medium close-up, he is stunned on first seeing Myrtle approach through a doorway, which moves him to act as a lawman, single-handedly holding off a crowd of rowdy cowboys in the Yellow Dog saloon. In relatively unusual scenes for a Hart film, Blake and Myrtle's courting is framed by flowers and trees; when they later ride together on horseback, he embraces his pinto before embracing her! August deploys several notable lighting effects, without relying on tinting: a night scene of the cowboys carousing outside the saloon and timely sunset shots to set up the final confrontation. In the studio interiors, artificial light creates the effect of slanting sunlight on Blake's office table and then on Joe in the saloon. When Joe hides behind large, stacked barrels outside the saloon in the climactic gunfight, Blake spots his position mirrored in a window (repeating a tactic from* In the Sage Brush Country*) and aims a deadeye shot through a small opening between the barrels.*

Several comments in Motography *are worth noting. The owner of a 1,500-seat theater in Cedar Rapids, Iowa, was enthusiastic: "one of greatest western shows I have ever seen [….] capacity business." A theater manager in Seattle created his own special lighting and sound effects. He turned out the theater lights during the first gunfight and had the organ imitate the gunshots; in the ending street duel, he again darkened the theater and had the orchestra blast out the gunshots. "People left the theater," he said, "feeling that they had lived through the story."*

As a surprise, look for the inserted short scene found in the 35mm print from the EYE Filmmuseum. – Richard Abel

THE GUNFIGHTER (Maschera nera) (US 1917)

REGIA/DIR: William S. Hart. SCEN: Monte M. Katterjohn. PHOTOG: Joseph August. SCG/DES: Robert Brunton. CAST: William S. Hart (*Cliff Hudspeth*), Margery Wilson (*Norma Wright*), Roy Laidlaw (*El Salvador*), J. J. Dowling (*"Ace High" Larkins*), Milton Ross (*"Cactus" Fuller*), J. P. Lockney (*Col. Ellis Lawton*), George Stone (*Jimmy Wright*). PROD: New York Motion Picture Corp./Kay-Bee, SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Triangle. USCITA/REL: 11.02.1917; *orig. l:* 5 rl. COPIA/COPY: DCP, 30', col. (da/*from* 9.5mm + 35mm, 19 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Patrick Stanbury. Ricostruzione prodotta da / *Reconstruction produced by* Christopher Bird and Kevin Brownlow.

Quando mi regalarono un proiettore amatoriale a 9.5mm, all'età di undici anni, acquistai alcune copie di film distribuiti in quel formato. Uno di essi era intitolato *The Outlaw*; mi resi conto più tardi che si trattava di una versione accorciata di *The Gun Fighter*. Fui immediatamente affascinato

When I was given a 9.5mm home-movie projector, at the age of eleven, I acquired a handful of films to go with it. One was entitled The Outlaw *– which I later found to be an abridged version of* The Gun Fighter. *I was instantly captivated by the authentic atmosphere*

dall'autenticità delle sue atmosfere, e da allora non ho mai smesso di appassionarmi al cinema di Hart.
La regia delle versioni originali fu accreditata a Thomas Ince, anche se era stato Hart a dirigere i propri film. Ince aveva quest'abitudine, e non c'è da sorprendersi se i due abbiamo finito per litigare.
A quell'epoca era normale citare lo sceneggiatore sui titoli di testa, ma ciò accadeva raramente allo scenografo. Robert Brunton era stato direttore di produzione per Ince prima di specializzarsi nella scenografia in pellicole come *Peggy* (1916). A un certo punto istituì uno studio per proprio conto.
The Gun Fighter fu girato a Inceville (era stato eretto nell'area oggi nota come Pacific Palisades), il vasto teatro di posa di Thomas Ince, dove Hart aveva già girato più di trenta film.
Il copione contiene una nota per l'assemblaggio delle copie: "244; inserire da 6 a 8 brevi inserti di fuoco e panico – prenderli dal materiale di fuoco e panico girati per HELL'S HINGES". Lo stesso copione dice, alla scena 238: "Bruciare una costruzione – per il saloon, pentola fumogena; arrangiarsi su tutto il resto"!
L'operatore di Hart era Joseph August, all'epoca assai apprezzato; nel 1935 sarà direttore della fotografia per *Il traditore* (*The Informer*) di John Ford. Fu uno dei membri fondatori della American Society of Cinematographers.
Margery Wilson, che interpretò Brown Eyes in *Intolerance* di Griffith, sarebbe diventata lei stessa regista. Nel 1920 diresse e interpretò *That Something*, un film in cinque rulli, e realizzò altri due lungometraggi fra il 1922 e il 1923. Fu intervistata da Anthony Slide per il suo documentario *Silent Feminists*, dove affermò di preferire le riprese in interni autentici anziché ricostruiti.
Wilson è qui nel ruolo di Norma Wright, modista del villaggio, rapita da Cliff Hudspeth (Hart), un fuorilegge con la reputazione di infallibile pistolero. Lei lo ha però visto in azione, e lo biasima come assassino senza cuore. Profondamente scosso dalle sue parole, lui butta giù qualche bicchiere di whisky e promette di non uccidere mai più. Le autorità gli offrono tuttavia la grazia se lui aiuterà a sbarazzare lo stato dell'Arizona dal temibile El Salvador (Roy Laidlaw). Quando il bandito lo viene a sapere, lui dà fuoco all'intero villaggio e trascina con sé Norma sulle montagne. Cliff si lancia al suo inseguimento e uccide El Salvador, ma viene a sua volta ferito a morte. Mentre Norma si mette in salvo a cavallo, Cliff muore, consolato dal fatto di avere ucciso in difesa di lei.
Bessie Love, che aveva recitato con Hart in *The Aryan*, mi ha detto che John Gilbert aveva avuto una minuscola parte in *The Gun Fighter* insieme ad Alice Taafe, una ragazza del reparto assemblaggio pellicole, più tardi divenuta celebre come Alice Terry.
Pare che il *Moving Picture World* (10 febbraio 1917) avesse un pregiudizio nei riguardi di western come questo: "La storia riporta il signor Hart a un ruolo di cui dovrebbe ormai essere stufo, quello di un duro redento da una donna di buoni costumi". – KEVIN BROWNLOW

The Gun Fighter è nato come lungometraggio in cinque rulli, ma non ne esiste una copia completa. Nove anni dopo l'uscita, la Pathéscope ne distribuì una versione su formato 9.5mm, della durata di circa 10 minuti. Quando il diciassettenne Kevin Brownlow la recensì sulla sua rubrica mensile in

of this world, and it sparked a lifelong fascination with Hart.
Credit for direction on original prints went to Thomas Ince, even though Hart himself directed it. This was a habit of Ince's, and it is small wonder the two men soon quarrelled.
It was customary to credit the scenario writer, but unusual at this period to acknowledge the art director. Robert Brunton had been production manager at Ince before specializing in art direction on such pictures as Peggy *(1916). He eventually opened his own studio.*
The Gun Fighter *was shot at Inceville, Thomas Ince's vast studio at what is now Pacific Palisades, where Hart had already made more than 30 films.*
In the shooting script there is a note to cutting rooms: "244; advise 6 to 8 flashes of fire and panic – take from wealth of material taken of fire and panic during the making of HELL'S HINGES." The script also says, at 238, "Burn one building – the saloon, smoke pot – and fake the rest"!
Hart's cameraman was Joseph August, much admired in the business, who in 1935 would photograph John Ford's The Informer. *He was one of the founding members of the American Society of Cinematographers.*
Margery Wilson, who played Brown Eyes in Griffith's Intolerance, *would soon become a director in her own right. In 1920 she directed and starred in a 5-reeler,* That Something, *and in 1922-23 she directed two more features. She was interviewed by Anthony Slide for his documentary* Silent Feminists, *in which she spoke of preferring to film in actual houses rather than on sets.*
She plays Norma Wright, the town milliner, kidnapped by Cliff Hudspeth (Hart), an outlaw with a matchless reputation as a gunfighter. She has seen him in action, however, and condemns him as a cold-blooded murderer. Deeply shocked by her words, he knocks back a few glasses of whiskey and promises never to kill again. However, the authorities offer him a pardon if he will rid Arizona of El Salvador (Roy Laidlaw). When the bandit hears this, he burns the town and drags Norma to the mountains. Cliff rides in pursuit and kills El Salvador. But he is mortally wounded himself, and as Norma rides to safety, Cliff dies, consoled by the knowledge that he has killed only in her defence.
Bessie Love, who played with Hart in The Aryan, *told me that John Gilbert was a bit player in* The Gun Fighter, *along with Alice Taafe, a girl from the cutting rooms, later famous as Alice Terry.*
Moving Picture World *(10 February 1917) seemed to have a prejudice against westerns like these: "The story reverts to a role Mr. Hart ought to be thoroughly tired of, that of western tough whose soft spot is found by a woman of refinement." – Kevin Brownlow*

The Gun Fighter *started life as a 5-reel feature, but nothing like a complete copy has ever been found. Nine years after the film was made, Pathéscope issued a 9.5mm home-movie version running around 10 minutes. When 17-year-old Kevin Brownlow reviewed*

The Gunfighter, 1917: William S. Hart. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

The Gunfighter, 1917: William S. Hart, Margery Wilson. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Amateur Cine World, la descrisse come una "versione molto accorciata" di "un autentico tesoro da collezionisti". Gli appassionati hanno inutilmente sperato per decenni di poter vedere qualcosa di più.

Esisteva pure un'altra versione a 9.5mm della stessa lunghezza, distribuita da Pathex negli Stati Uniti; l'aveva montata qualcun altro, scegliendo altri materiali per questa seconda edizione drasticamente emendata. La versione Pathex non conteneva l'inquadratura iniziale del colpo di pistola sparato in direzione della macchina da presa, ma aveva d'altro canto conservato buona parte della sequenza finale, con la sparatoria notturna. Era quindi possibile combinare le due versioni, creandone una leggermente più lunga.

Ci fu una svolta nel momento in cui Kevin Brownlow scoprì che la Cinémathèque suisse aveva quasi due rulli su pellicola imbibita in nitrato a 35mm, con didascalie in francese. Kevin aveva pure un esemplare del copione, contenente il testo completo delle didascalie originali in inglese. Mi chiese se fosse possibile ricostruire il film sulla base di questo materiale, comprese le due versioni in formato 9.5mm.

La ricostruzione qui presentata utilizza grosso modo la versione Pathéscope per l'inizio del film, il 35mm in nitrato per la parte centrale, e la versione Pathex per il finale. Le didascalie con font e grafica originali sono state ricreate da Fritzi Kramer sulla base dell'elenco delle didascalie originali. Ho mantenuto i colori dell'imbibizione, peraltro molto semplici, così com'erano sulla copia in nitrato, aggiungendone altri a titolo di congettura nelle sezioni tratte dalle copie 9.5mm. Mancano ancora all'incirca due rulli e mezzo, ma adesso è almeno possibile farsi un'idea generale del film.

La ricostruzione utilizza copie provenienti da Kevin, da Dino Everett e dalla mia collezione. La digitalizzazione è stata effettuata all'Hugh M. Hefner Moving Image Archive dell'USC. La scannerizzazione della copia in nitrato è stata condotta presso la Cinémathèque suisse. – Christopher Bird

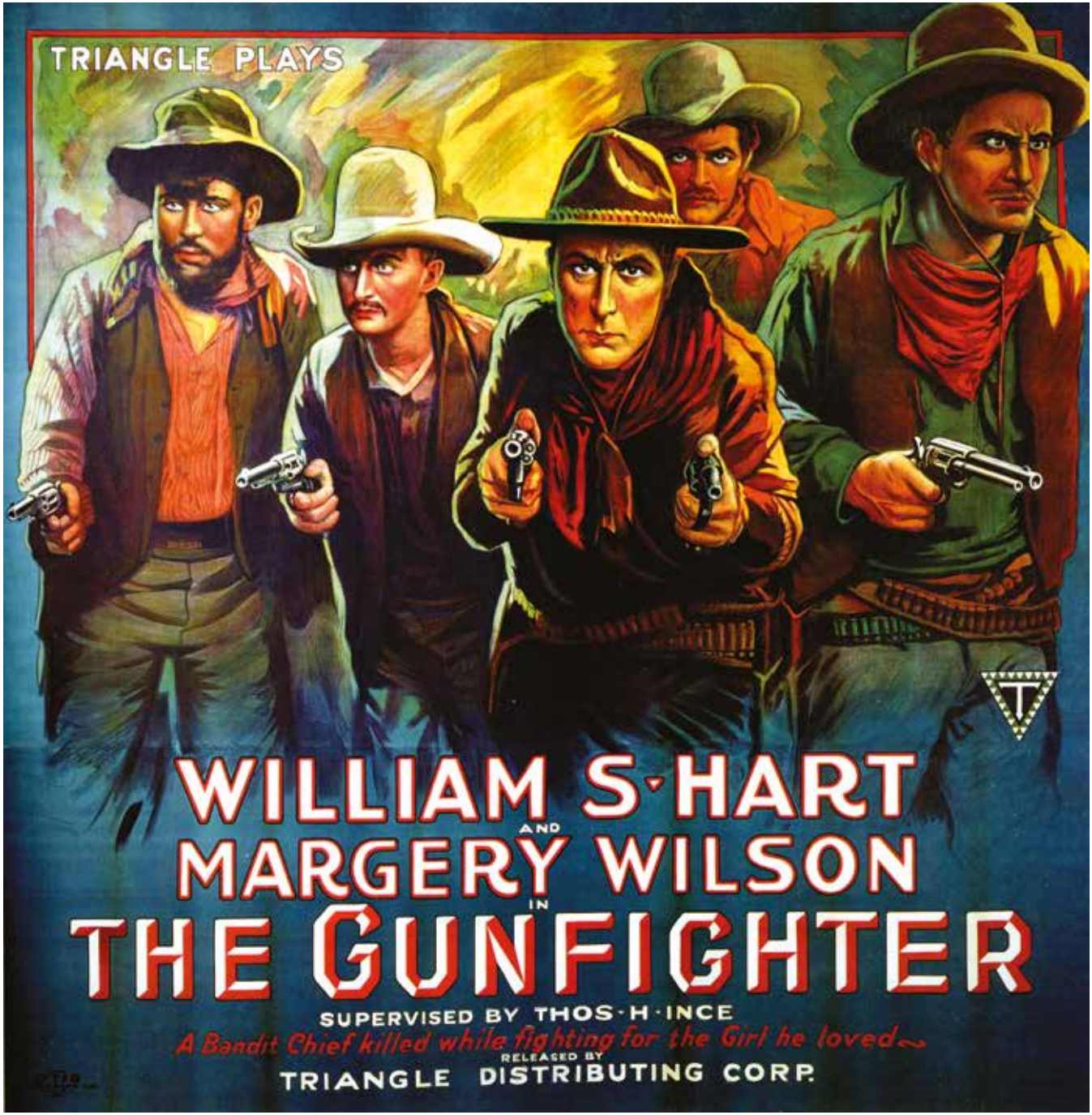
this in his monthly column in Amateur Cine World, *he described it as a "much reduced version" of "a real collector's item". For decades, enthusiasts had no hope that they were going to be seeing any more.*

There was also a separate 9.5mm version of the same length issued by Pathex in America – and because a different editor worked on this, they made different choices about what to leave in the drastically shortened home-movie release. The Pathex version lacked the opening of the gun being fired straight into the camera, but retained much more of the climax, with the night-time shootout. So it was already possible to create a slightly longer version by combining the two.

The breakthrough came when Kevin discovered that the Cinémathèque suisse had almost two reels of it on 35mm nitrate, tinted, with French titles. He also had a copy of the shooting script, complete with the list of English-language titles. He asked me whether it was possible to reconstruct the film based on these, including the two 9.5mm versions.

The reconstruction very broadly uses the Pathéscope version for the opening, the 35mm nitrate for the middle, and the Pathex release for the climax. All the titles with their original font and graphics have been recreated by Fritzi Kramer, based on the original title list. I have left the tinting, simple though it is, to match the nitrate, but added conjectural tints to the 9.5mm sections. It is still missing around two and a half reels, but it is at least possible to get a fair impression of the quality of this film.

The reconstruction incorporates 9.5mm prints from Kevin, Dino Everett, and myself, scanned at the Hugh M. Hefner Moving Image Archive at USC. The nitrate was scanned by the Cinémathèque suisse. – Christopher Bird



The Gunfighter, 1917. Six-sheet poster. (Natural History Museums of Los Angeles County)

WOLF LOWRY (I lupi del West) (US 1917)
REGIA/DIR: William S. Hart. SCEN: Lambert Hillyer, da/*from* "The Rancher" di/*by* Charles Turner Dazey. PHOTOG: Joe August. scg/des: Robert Brunton. ASST DIR: Cliff Smith. CAST: William S. Hart (*Tom "Wolf" Lowry*), Margery Wilson (*Mary Davis*), Aaron Edwards (*Buck Fanning*), Carl Ullman (*Owen Thorpe*). PROD: Triangle/Kay-Bee, SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Triangle. USCITA/REL: 27.05.1917, orig. l: 5 rl. COPIA/COPY: DCP, 51'39"; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

La critica e il pubblico accolsero *Wolf Lowry* come un tipico film di William S. Hart: l'*Exhibitor's Trade Review* parlò di "esaltanti sparatorie, una storia d'amore, vaste distese di paesaggio, e lo spirito di sacrificio del personaggio principale" quali marchi di fabbrica del cinema di Hart. Per quanto convenzionali, le sue pellicole erano prima di tutto strumenti di promozione della sua figura di stella del grande schermo, realizzati allo scopo di coltivare la figura carismatica dell'attore. Hart esordì con l'atipico *His Hour of Manhood* (1914) in un ruolo di cattivo senza ombra di redenzione, ma subito dopo, in *Jim Cameron's Wife*, Hart era già diventato il selvaggio uomo del West che si sacrifica per una donna di comprovata virtù, creando così il prototipo di un personaggio che avrebbe non solo decretato la fortuna commerciale dell'artista, ma anche inaugurato un nuovo genere cinematografico.
Nel corso del successivo decennio, Hart e i suoi sceneggiatori si sforzarono di comprendere fino a che punto l'eroe potesse essere davvero "selvaggio", e fino a dove potesse arrivare il suo spirito di sacrificio. Sul piano drammatico, tutti i personaggi di Hart attraversano presto o tardi il confine fra crimine e civiltà. A volte Hart inizia dalla parte sbagliata della barricata, come ladro o giocatore d'azzardo, ma è poi domato dalle circostanze (o dalla presenza di una musa femminile). Altre volte appare come un onest'uomo trascinato dagli eventi (e da altri tipi di donne) verso i lati oscuri dell'umanità. È raro che rimanga nell'uno o nell'altro territorio, sul piano etico o morale, nel corso di un intero film; anche i suoi personaggi più positivi sono talvolta umiliati dal proprio impulso a farsi giustizia da soli.
Per dare più peso a questi conflitti interiori, Hart si presenta normalmente come un solitario, un uomo che non deve niente a nessuno ma che pure non ha nessuno con cui condividere le proprie pene esistenziali. Anche quando interpreta il ruolo di un pover'uomo, egli è almeno il padrone di se stesso: un cercatore d'oro, un perlustratore o un cacciatore che decide tutto per conto proprio. Ma non è mai un cowboy, perché Hart non provava alcun interesse per la vita di questi braccianti nomadi; se c'è di mezzo del bestiame, allora egli possiede un ranch (come nel caso di *Wolf Lowry*). Perfino in *Pinto Ben*, dove interpretò il ruolo più vicino a quello di un tradizionale cowboy, Hart è il capo addestratore, colui che guida la mandria. Quanto ai veri e propri cowboys, Hart li lasciava volentieri a Tom Mix e Broncho Billy Anderson. Da buon interprete shakespeariano quale si era un tempo improvvisato, Hart era evidentemente persuaso che i grandi conflitti interiori non possono essere rappresentati attraverso le vite di persone ordinarie o mediocri. Perciò preferiva presentare se stesso come leader: ma era un leader le cui qualità più grandi – forza, coraggio,

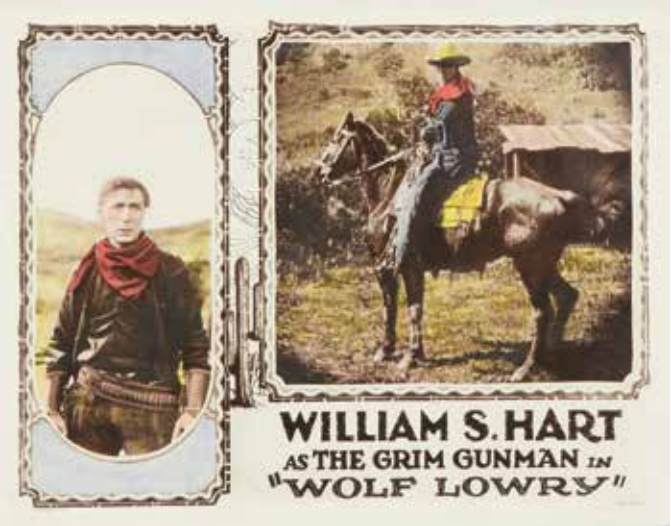
Critics and audiences regarded Wolf Lowry *as a quintessential William S. Hart film,* Exhibitor's Trade Review *citing "Exciting gun play, love interest, the sweep of the great out-of-doors country and the spirit of self-sacrifice exemplified in the central character," as the recognizable hallmarks of any Hart picture. But while formulaic, Hart's films were primarily star vehicles in which such familiar generic elements were always subservient to the actor's carefully developed screen persona. Hart's first film role was in the atypical* His Hour of Manhood *(1914), playing a complete rotter, a* bad *bad man. But in his very next appearance, in* Jim Cameron's Wife, *Hart was already a wild man of the west sacrificing himself for a woman of ideal virtue, having created the prototype of a character that would not only make his fortune, but give new life to an entire genre.*
How wild this character might actually be, and how great his sacrifice, was the one big question that Hart and his writers would investigate for the next decade. Dramatically, Hart's characters are always crossing the line between lawlessness and civilization. Sometimes he starts out on the wrong side of the line, a gambler or a thief, but is tamed by circumstance (or the presence of an inspiring female). Or he may begin as an honest man, drawn to the dark side by different circumstance (and different women). He seldom remains in the same spot, morally or ethically, for an entire picture, and even his most positive characters are sometimes shamed by the vigilante justice they are driven to.
In order to give weight to these inner conflicts, Hart typically presents himself as a loner, a man with no one to answer to, but also no one with whom he can share life's burdens. If playing a poor man, he is at least his own boss, a prospector, a trapper or a scout calling his own shots. But not a cowboy, because Hart saw little dramatic interest in the lives of these itinerant farmhands; if cattle are present he probably owns the ranch (as in Wolf Lowry*). Even in* Pinto Ben*, the closest he ever came to a traditional cowboy role, he is the boss wrangler, leader of the cattle drive. Cowboy roles he left to Tom Mix and Broncho Billy Anderson. Once a barnstorming Shakespearean actor, Hart clearly believed that great inner struggles could not be dramatized by examining the lives of the average and ordinary. So he would often cast himself as a leader of men — but a leader whose best qualities, like strength, courage and resolve, may no longer be unalloyed*

Wolf Lowry, 1917: Margery Wilson, William S. Hart, Carl Ullman. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

determinazione – non sono più necessariamente virtù autentiche.
In *Wolf Lowry*, Hart è un potente ranchero il cui svago principale consiste nel prendersela con chiunque abbia la temerarietà di mettere piede nella sua proprietà. La sua figura è qui descritta nei termini di chi si comporta in modo così duro per motivi magari comprensibili, ma ora sta esagerando e ha bisogno che qualcuno lo riporti sui binari giusti. È da notare come la scena di *Wolf Lowry* che descrive tutto ciò sia contrapposta a quella in cui i suoi cowboys in vena

virtues.
In Wolf Lowry *he is a cattle baron whose idea of a good time is running off anyone who dares trespass on his domain. The film presents this as understandable tough-guy behavior that has gone over the line, and will require a bit of civilizing. Note how this scene is juxtaposed with one in which his cowboys move from traditional male joshing (an unusual amount of cowboy comedy here) to a mock lynching of their*

di scherzi (il film presenta fra l'altro una dose di commedia più abbondante del solito) finiscono per mettere in scena un finto linciaggio del loro cuoco cinese. C'è qualcosa di eccessivo in queste maniere al testosterone; qui ci vuole un intervento femminile. Margery Wilson sembrerebbe la candidata ideale al ruolo, e i critici dell'epoca rimasero incantati dalle movenze di Hart in quanto spasimante impacciato, e da lei che riesce ad ammansire i suoi modi da cavernicolo. Ma questo è anche un film sul sacrificio personale, uno di quelli in cui il personaggio di Hart muore, oppure non conquista la fanciulla, e/o si allontana da solo verso terre selvagge, lasciando la civiltà a più civili (e docili) caratteri. In effetti, l'infatuazione di Hart sembra più che altro un'altra forma di possessività da parte del proprietario terriero, come si vede dal suo pattugliamento di una capanna, presto tramutato in vera e propria sorveglianza della sua ultima occupante (comincia a farlo nottetempo, osservando l'ombra di Margery Wilson sulla tenda di una finestra). Quando si rende conto di non poter avere la fanciulla, anche i suoi possedimenti materiali non gli interessano più.



Wolf Lowry, 1917. Lobby card. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

Il recente restauro della Library of Congress è tratto da una copia 28mm distribuita dalla Pathescope per conto di S.A. Lynch, che aveva acquisito la Triangle nel 1917, poco dopo l'uscita di *Wolf Lowry*. L'anno dopo, il film fu incluso in una lista di 16 film di Hart rieditati dalla S. A. Lynch Enterprises, che creò nuovo materiale pubblicitario eliminando i nomi della Triangle e di Thomas H. Ince. Lynch fece rifare i titoli di testa, ed eliminò quello in cui si indicava il ruolo di Ince in quanto supervisore. Ma quella didascalia conteneva anche altre indicazioni, come quella del regista (William S. Hart) e dell'operatore (Joe August). Anziché rifarle con le informazioni giuste, qualcuno ha inserito la didascalia di un altro film, contenente nomi diversi. Coloro che videro la versione Lynch – suppongo che ciò avvenuto sia su copie a 35mm che a 28mm – credettero, erroneamente, che il film fosse stato diretto da Walter Edwards, con Robert Newland come operatore (anche la presenza del nome "Chas. Oldman" è spuria).

Non è tutto. La versione Lynch termina con Hart sulla sommità di una collina, mentre lui osserva tristemente dall'alto la cerimonia nuziale che si sta svolgendo senza di lui. Ma le recensioni del 1917 non collimano con questo finale, e descrivono invece una sequenza aggiuntiva riguardante eventi che si svolgerebbero anni dopo. Per fortuna, un

own Chinese cook. There is something wrong with all this testosterone-driven behavior that could do with some feminine influence. Margery Wilson would seem to be the candidate here, and critics of the day were charmed by Hart's "bashful lover" routine and the taming of his "cave man" persona. But this is one of those self-sacrificing films, a category in which the Hart character either dies, doesn't get the girl, and/or wanders into the wilderness alone, leaving civilization to the more civilized (and domestic) characters. In fact, this romantic attraction seems somehow a part of the cattle king's general property interests, his policing of a squatter's cabin soon transformed into the stalking of its latest inhabitant (he begins hanging around at night, observing Margery Wilson's shadow on the window shade). When he does realize the girl is lost to him, he abandons all the rest of his property, too.

The copy recently preserved by the Library of Congress is based on a 28mm version licensed to Pathescope by S. A. Lynch, who had acquired control of Triangle in June 1917, just after Wolf Lowry *went into release. The following year the film was one of 16 Hart pictures reissued by S. A. Lynch Enterprises, which produced new advertising material eliminating the names of both Triangle and Thomas H. Ince. Lynch had the film's main title card reshot and excised the card with Ince's supervisory credit. But that card also contained other credits, including those of the director (William S. Hart) and the cameraman (Joe August). Instead of remaking that card with the proper information, someone simply spliced in footage of a card made up for a different film, with different names credited. Audiences looking at the Lynch version — in either 35 or 28mm, I would assume — were told, incorrectly, that the film was directed by Walter Edwards and photographed by Robert Newland (the credit to "Chas. Oldman" is also in error).*

But it doesn't stop there. The Lynch version ends with Hart on a hilltop, looking down sadly at the wedding ceremony that is now going on without him. But reviews of the 1917 release had it differently, and described an additional sequence taking

frammento a 35mm di questa versione – anch'esso conservato alla Library of Congress – contiene precisamente questo finale, incluso nel presente restauro. Saranno necessarie ulteriori ricerche per stabilire quali altre alterazioni siano state apportate da Lynch a questo film, nonché agli altri film di Hart da lui rieditati. – Richard Koszarski

place years later. Fortunately, a 35mm fragment of this version also found in the Library of Congress did contain that ending, which has now been included in the restoration. What other alterations Lynch may have made in the film (or any of the other Hart films he reissued) still require further research. – Richard Koszarski

ALL STAR PRODUCTION OF PATRIOTIC EPISODES FOR THE SECOND LIBERTY LOAN (US 1917)

REGIA/DIR: Marshall Neilan [non accreditato/*uncredited*]. Ideato e montato da/*Conceived and assembled by* Herbert F. Rawll, per/*for* The National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI). CAST: Julian Eltinge, Douglas Fairbanks, William S. Hart, Mary Pickford, Theodore Roberts (*impiegato di banca/bank teller*), Wilton Lackaye, David Belasco, Woodrow Wilson (se *stessi/themselves*). PROD: National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI). DIST: Metro, Paramount. USCITA/REL: 10.1917. COPIA/COPY: DCP, 8'28"; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

La partecipazione americana alla prima Guerra Mondiale fu finanziata per due terzi dalla vendita dei Liberty Bonds, titoli di Stato a basso interesse disponibili presso le banche aderenti al fondo monetario federale. Negli anni 1917-1919, le campagne di promozione dei Liberty Loans procurarono circa 17 miliardi di dollari, equivalenti a 284 miliardi di dollari di oggi. Al fine di ottenere tale somma a condizioni inferiori a quelle di mercato, il Committee on Public Information lanciò una campagna promozionale senza precedenti, mobilitando tutti i media dell'epoca. L'industria del cinema fu coinvolta a diversi livelli, compresa la produzione di film pubblicitari nei quali si perorava l'acquisto dei titoli di Stato. In occasione della seconda campagna per i Liberty Loans (Ottobre-Novembre 1917), la National Association of the Motion Picture Industry (NAMPI) preparò un mediometraggio in tre rulli, contenente cinque diversi episodi della lunghezza di 150 metri ciascuno. Il *Motion Picture News* recensì il film il 6 ottobre di quell'anno con il titolo provvisorio *Three Billion in Three Weeks*, in riferimento agli obiettivi della campagna. A quanto pare il film non fu mai distribuito in tale forma, ma fu invece offerto in cinque distinte sezioni; ciascun episodio era stato affidato a due fra i maggiori distributori dell'epoca. Non si sa molto sul contenuto degli altri rulli, ma pare che essi mostrassero varie personalità del teatro e del cinema, da Ethel Barrymore a Billie Burke, Will Rogers (forse nella sua prima comparsa sullo schermo?) e John Drew (la sua unica apparizione in un film).

L'episodio in cui compare Hart, descritto come il secondo film della serie, era disponibile esclusivamente tramite la Metro e la Paramount (altri episodi erano distribuiti da Fox, World, Universal, Vitagraph, e così via). Il film fu certamente preparato dalla Paramount; esso ha un ruolo importante nell'opera di Hart perché egli è qui presentato come una stella Paramount di pari grandezza a Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Julian Eltinge. Nell'estate del 1917 Thomas Ince firmò un contratto con Adolph Zukor, spostando il suo carnet di produzione (nonché il contratto di Hart) alla Paramount. Oltre a promuovere i Liberty Bonds, questo cortometraggio funge da veicolo pubblicitario per i primi film di Hart alla Paramount, che sarebbero stati distribuiti in quella stessa stagione.

La pellicola è zeppa di appelli patriottici e di immagini di repertorio dedicate a manovre militari, e rimane ben poco spazio per i grandi nomi del

Two-thirds of the cost of American participation in World War I was funded by the sale of Liberty Bonds, low-interest securities available through banks affiliated with the Federal Reserve System. Some $17 billion was raised in five Liberty Loan campaigns in 1917-19, approximately $284 billion in today's money. In order to raise this amount at below-market rates, the Committee on Public Information launched an unprecedented promotional campaign mobilizing all aspects of modern media. The motion picture industry became involved on several levels, including the production of advertising films directly encouraging the purchase of bonds. For the Second Liberty Loan campaign (October-November 1917), NAMPI prepared a 3-reel "feature" consisting of five distinct episodes of approximately 500 feet each. Motion Picture News *reviewed this film on October 6 under the temporary title* Three Billion in Three Weeks*, a reference to the goals of the current campaign. It appears that the film was never distributed in this fashion, but was instead offered as five separate subjects, each episode being handled by two of the nation's leading distributors. Indications as to the content of the other reels are vague, although they were said to have featured a wide array of stage and screen stars, including Ethel Barrymore, Billie Burke, Will Rogers (his first screen appearance?), and John Drew (his only screen appearance). The episode in which Hart appears, described as number two in the series, was available only through Metro and Paramount exchanges (other episodes were distributed by Fox, World, Universal, Vitagraph, etc.). Obviously assembled by Paramount, it is important in the Hart canon because he is presented as the equal of Paramount's established stars: Mary Pickford, Douglas Fairbanks and Julian Eltinge. In the summer of 1917 Thomas Ince signed with Adolph Zukor, moving his production slate (and Hart's contract) over to Paramount. In addition to selling Liberty Bonds, this short film also functions as a teaser for Hart's first Paramount films, which would be released to theaters that same season.*

Packed with patriotic exhortations and stock footage of military maneuvers, there is little time left over for the film's nominal stars.

cinema. Ciascuno di essi compare in una sola e lunga inquadratura, nella quale ognuno fa la sua parte acquistando Liberty Bonds a seconda del personaggio. Marshall Neilan, regista di Mary Pickford e non accreditato nel film, è visibile in alcune foto di scena mentre lavora su questo set con i suoi quattro interpreti principali. Pickford indossa uno dei costumi indossati per il film di Neilan *A Little Princess* (1917), il cui cast comprendeva anche Theodore Roberts. – RICHARD KOSZARSKI

In fact, each appears in only a single shot, an extended take in which their familiar characters do their bit by purchasing Liberty Bonds in appropriate fashion. Although uncredited at the time, Marshall Neilan, Mary Pickford's director, is visible in stills working on this set with his four leads. Pickford wears one of the costumes from their current film, A Little Princess*, which also featured Theodore Roberts. – RICHARD KOSZARSKI*

THE SILENT MAN (L'uomo taciturno) (US 1917)

REGIA/DIR: William S. Hart. SOGG/STORY, SCEN: Charles Kenyon. PHOTOG: Joe August. asst DIR: Lambert Hillyer. CAST: William S. Hart (*"Silent" Budd Marr*), Vola Vale (*Betty Bryce*), Robert McKim (*"Handsome Jack" Pressley*), Harold Goodwin (*David Bryce*), J. P. Lockney (*"Grubstake" Higgins*), George P. Nichols (*"Preachin' Bill" Hardy*), Gertrude Claire (*Mrs. Hardy*), Milton Ross (*Ames Mitchell*), Dorcas Matthews (*Topaz*). PROD: William S. Hart Productions, supv: Thomas H. Ince. DIST: Paramount-Artcraft. USCITA/REL: 26.11.1917. copia/copy: DCP, 56'41"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA. Restauro effettuato da / *Preserved by* the Library of Congress con la collaborazione di / *in cooperation with* the Academy Film Archive.

The Silent Man (secondo film di Hart per la Artcraft, ma primo ad essere distribuito) fu accolto con entusiasmo dai suoi fans dopo una lunga estate trascorsa senza nuovi film della loro stella preferita. Hart aveva finito di lavorare alla Triangle nel maggio 1917, lasciando poi che le acque si calmassero, visto che il rapporto di Ince con la Triangle si era dissolto in un'atmosfera di ostilità. Il produttore stava facendo di tutto per assicurarsi una nuova base di distribuzione e produzione dei suoi prodotti, usando come carta vincente il suo presunto legame personale con Bill Hart, il cui nome era vero e proprio oro colato al botteghino. A dispetto delle generose offerte da parte di Goldwyn, Zukor e altri per un accordo separato, Hart aveva appoggiato la campagna di Ince, e il 26 luglio i due si erano messi d'accordo per un vantaggioso contratto con la Famous Players-Lasky. I loro film sarebbero apparsi con la scritta "Supervisione di Thomas H. Ince" sul titolo di testa, mantenendo così il prestigio del produttore. Ince firmò anche un soddisfacente accordo con la William S. Hart Productions, ricevendo il 35% dei proventi per ogni film, con uno stipendio di 250.000 dollari all'anno in quanto responsabile di quell'unità di produzione.

Charles Kenyon, un freelance che dal 1915 era stato autore di sceneggiature per le società Biograph, Fox e Universal nonché per Ince, rimaneggiò un breve soggetto di J. G. Hawks riempiendolo di situazioni tipiche del repertorio di Hart, anche la sceneggiatura è priva di un forte motivo propulsore, così apprezzato nel marchio di fabbrica Ince. Ci sono comunque molte nuove caratterizzazioni, come quella del gioviale "Silent" Budd Marr, che si gode una lunga bevuta d'acqua nella sala di ballo Hello Thar, e il suo "rapimento" di Betty Bryce (interpretata da un'ottima Vola Vale, anch'essa proveniente dalla scuderia Biograph), condotto in modo deliziosamente giocoso e con il dovuto rispetto delle buone maniere. Marr si infuria con gli usurpatori capitalisti delle proprietà private, forse un riflesso delle frustrazioni di Hart a proposito del suo lavoro di cineasta. Grazie ai propri sforzi e al proprio talento, egli è diventato una miniera d'oro per i grandi produttori, ma quell'oro viene ora convogliato altrove mediante sotterfugi legali e finanziari di ogni tipo. La Triangle aveva cominciato a inondare il

The Silent Man *(the second of Hart's Artcraft features produced, but the first to be released) was welcomed by fans after a long summer without a new film from their favorite cowboy star. Hart had finished work for Triangle in May 1917, then waited for the smoke to clear as Ince's Triangle connections dissolved in acrimony. The producer was hustling to secure a new base for the distribution and financing of his product, using his presumed personal bond with Bill Hart, box office gold, as a strong bargaining chip. In spite of lucrative offers from Goldwyn, Zukor, and others for an independent deal, Hart supported Ince's campaign and by July 26 they settled together on a generous contract with Famous Players-Lasky. "Supervision by Thomas H. Ince" was specified, maintaining the producer's prestige. Ince also received an equal partnership in William S. Hart Productions, splitting 35% of the profits, and was paid over $250,000 per year as producer for that unit.*

Charles Kenyon, a freelancer who had written for Biograph, Fox, Universal, and Ince since 1915, built up a short J. G. Hawks storyline into a plot chock-full of popular Hart incident, though his scenario lacks the central narrative drive so prized in the Ince brand. Nonetheless, there are many rewarding new characterizations, such as a very jovial "Silent" Budd Marr, really enjoying his long drink of water at the Hello Thar dance hall, and his "abduction" of Betty Bryce (played with spirit by winsome Vola Vale, another Biograph alum), managed with charming comedy and due respect for all the proprieties. Marr shows a fury towards capitalist claim jumpers that may well have reflected Hart's growing sense of grievance regarding his own work. He is creating "gold" for movie moguls with his labor and skill, that gold now being siphoned off through legal and financial finagling. Triangle had quickly begun flooding the market with dozens of retitled versions of his old pictures,

The Silent Man, 1917: William S. Hart. (Coll. Diane and Richard Koszarski)

mercato con decine di riedizioni dei suoi vecchi film, sminuendo l'immagine di Hart e facendo sì che i suoi nuovi film entrassero in diretta competizione con queste versioni rimaneggiate dei suoi stessi film.

The Silent Man non è il ritratto di un "buon cattivo", bensì di un "cattivo imperfetto", cioè incoerente e pentito. Non è affatto uno spregiudicato superuomo alla Nietzsche, come vorrebbero descriverlo i titoli di apertura. È invece un cercatore d'oro laborioso, pieno di buon umore e di sentimenti religiosi, "un *hombre* davvero altruista". La sua lunga esperienza

damaging the Hart brand and forcing his new films to compete with these low-cost reissues.

The Silent Man *is a portrait, not of the Good Badman, but of a "'bad" Badman, an inconsistent and repentant Badman. He is scarcely the ruthless Nietzschean superman posited by the opening titles. Rather, we meet a hardworking, humorous, even religious prospector, "a helping sort of hombre." His expertise in the desert does not prepare him for the human snakes met*

nel deserto non lo ha preparato alle vipere che lo attendono a Bakeoven. Per quanto astuto, la loro perfidia va ben al di là della sua immaginazione.
I film di Hart alludono spesso ai valori del protestantesimo, qui rappresentati dalla caratteristica figura di un pastore itinerante, a volte discutibile, altre volte apprezzato. "Silent" Budd Marr è grande amico di "Preachin' Bill" Hardy, stimato pastore populista, interpretato da un fedele interprete di Griffith, George Nichols, come una figura semplice, devota e compassionevole (questo ritratto positivo fa sì che il severo pastore metodista interpretato da Fredric March nel film del 1941 *Un piede in paradiso* [*One Foot in Heaven*] cambi idea sulle presunte qualità peccaminose del cinema dopo aver visto *The Silent Man* in un nickelodeon). Marr assiste al rogo della capanna e della chiesa del suo vecchio amico per mano della banda di Pressley, e per un soffio non uccide il fratellino della sua innamorata con un impulsivo colpo di pistola. È atterrito dalle conseguenze distruttive del proprio zelo di giustiziere, e preferisce arrendersi con cristiana rassegnazione piuttosto che aggiungere altra violenza allo scopo di mettere fine alla catastrofe. Si lascia così catturare, uomo pentito, e consegnare ad Hardy e al piccolo Davie Bryce con una grossa somma di denaro per ricompensarli delle loro sofferenze. Fortunatamente per i fans di Hart, Marr è anche capace di saltare da una finestra al secondo piano, catturando un malvivente con un lazo e consegnarlo alla giustizia trascinandolo nella polvere!
È possibile che la produzione di questo film sia stata terminata in fretta e furia allo scopo di colmare il vuoto lasciato dal ritardo nell'uscita di *The Narrow Trail*. Il montaggio dello scontro risolutore durante la partita a carte nella sala da ballo è piuttosto confuso, e il finale nell'aula di tribunale risente di una messa in scena alquanto impacciata. La copia sopravvissuta non contiene le brevi ma importanti scene introduttive alle quali si allude nei riassunti pubblicitari (Pressley che corrompe un funzionario governativo allo scopo di alterare alcuni dettagli nelle rivendicazioni di Marr; una minaccia alla reputazione di Betty se Marr vuoterà il sacco davanti al giudice). La scelta di Hart di porre fine al rapporto con Ince ha evidentemente avuto i suoi inconvenienti, poiché il film presenta sbavature che il suo ex produttore non avrebbe tollerato; questa tensione segnerà l'opera di Hart fino al termine del suo contratto con la Artcraft. – Diane Koszarski

in Bakeoven. Though he is a savvy fellow, their perfidy operates at a scale he cannot imagine.
Hart's films often referenced evangelical Protestant values, as embodied in the characteristic figure of an itinerant preacher, sometimes criticized, sometimes valorized. "Silent" Budd Marr is close friends with "Preachin' Bill" Hardy, an estimable populist pastor, acted by Griffith regular George Nichols as an earthy, compassionate, and devout figure. (This positive portrayal leads the strict Methodist minister played by Fredric March in the 1941 film One Foot in Heaven *to change his mind about the sinfulness of this new medium after he sees* The Silent Man *at a local nickelodeon.) Marr sees his old friend's church and cabin burnt by Pressley's desperados, and he himself almost kills his sweetheart's little brother with a hasty shot. He is appalled by the destruction his vigilante quest for justice has generated and chooses Christian surrender rather than continued violence to end the catastrophe. He allows himself to be captured, a man of sorrows, to deliver reward money to Hardy and little Davie Bryce in compensation for their suffering. Fortunately for the fans, Marr is also capable of diving from a second-story window, lassoing the villain and dragging him in the dust to justice!*
Was production rushed to fill the exhibition gap left by the delay of The Narrow Trail*? Editing of the dramatic showdown at the dance hall card game is rather jumbled and the courtroom finale suffers from clumsy blocking. Some small but useful expository scenes referenced in the press book synopsis are missing in this print (Pressley bribing a government agent to change Marr's claim details; a threat to Betty's reputation if Marr explains himself in court). Hart's preference for separation from Ince had a downside, because these are rough edges the producer would not have tolerated, and this tension would color Hart's work through the rest of his Artcraft contract.*

Diane Koszarski

THE NARROW TRAIL (L'uomo dal cavallo pezzato) (US 1917)
REGIA/DIR: Lambert Hillyer, William S. Hart. SOGG/STORY: William S. Hart. SCEN: Harvey F. Thew. PHOTOG: Joe August. CAST: William S. Hart (*"Ice" Harding*), Sylvia Breamer (*Betty Werdin*), Milton Ross (*"Admiral" Bates*), Robert Kortman (*"Moose" Halloran*), Fritz (*"il Re"/"The King"*). PROD: William S. Hart Productions/Artcraft, SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Paramount-Artcraft. USCITA/REL: 30.12.1917. COPIA/COPY: DCP 78'; did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Quando "Ice" Harding e la sua banda si imbattono in un cavallo pezzato dal prestigioso nome "il Re", lui riesce a prenderlo al lazo, facendolo così suo. La banda mascherata attacca una diligenza diretta a Saddle City; fra i suoi passeggeri c'è "Admiral" Bates e sua nipote Betty Werdin, giunti lì per una vacanza; colpito dalla bellezza della fanciulla, "Ice" si rifiuta di rubare "gioielli da una dama". Un "comitato di vigilanza" insegue i malviventi, e "Ice" abbandona la banda quando i suoi complici decidono che bisogna liberarsi del cavallo, divenuto troppo riconoscibile. Arrivato

When "Ice" Harding and his outlaw gang come upon a pinto honored with the name "King," he succeeds in lassoing the horse and making it his prize mount. The masked gang holds up a stagecoach bound for Saddle City; among its passengers are "Admiral" Bates and his niece Betty Werdin on vacation; "Ice" is stunned by her and refuses to take "jewels from a lady." A "vigilance committee" pursues the outlaws, and "Ice" leaves the gang when they want to get rid of the pinto, which has become

The Narrow Trail, 1917: William S. Hart con*/with* Fritz. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

a Saddle City, Bates dichiara di essere Washington, uomo d'affari di San Francisco; per tutta risposta, "Ice" decide di farsi chiamare a sua volta Jefferson, fingendo di possedere un ranch sulle colline. Betty è sicura di avere già incontrato "Jefferson" da qualche parte, e si rifiuta di partecipare al piano di portargli via il ranch. "Ice" e Betty si nascondono a vicenda il rispettivo passato, e lei gli dà un falso indirizzo a San Francisco. Lui ci va e non la trova; Halloran tenta di aggirarlo portandolo nel saloon di Bates, dove Betty (la "Regina della Costa dei Barbari")

too well known. In Saddle City, Bates poses as Washington, a San Francisco businessman, and "Ice" reciprocates, calling himself Jefferson and pretending to own a ranch in the hills; believing she has met "Jefferson" at some point, Betty refuses to join Bates's scheme to rob him of the fictional ranch. Both "Ice" and Betty conceal their pasts from one another, and she gives him a false address in San Francisco. When he goes there, he cannot find her, and Halloran tries to shanghai him, taking

The Narrow Trail, 1917: Pete Milne (*Motion Picture News*), M.H. Lewis (manager, Artcraft), Pete Smith (publicist, Artcraft), William S. Hart, Lambert Hillyer. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

The Narrow Trail, 1917: William S. Hart, Sylvia Breamer. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

riceve l'ordine di sedurlo. I due si riconoscono, e "Ice", arrabbiatissimo, vuole andarsene da lì. Dopo aver sgominato Halloran e i suoi scagnozzi, "Ice" ritorna a Saddle City; Betty lo raggiunge poco più tardi. "Ice" si iscrive a una corsa di cavalli; in quell'occasione incontra Betty. I due si chiedono scusa a vicenda, rendendosi conto di "non poter fare a meno l'uno dell'altra". Resosi conto che sarà arrestato dopo aver vinto la gara, "Ice" riceve il premio di mille dollari e fa salire Betty sul proprio cavallo; fuggono insieme da una pattuglia di inseguitori e si allontanano verso le "fresche e linde montagne".

The Narrow Trail – uno fra i migliori western di Hart – si distingue per l'eccellente regia, fotografia e recitazione. C'è da aspettarsi una quantità di grandi scene e situazioni, e ce ne sono tante: campi lunghissimi, ripresi dall'alto, dei cavalieri che attraversano i canyon, o la solitaria figura di Hart che cavalca verso il villaggio; "Ice" che tiene a bada la sua gang con le pistole in pugno; il grande e complesso combattimento nel saloon; la celebre e impassibile espressione di Hart nei piani ravvicinati; e i momenti di intimità fra "Ice" e Betty. Ci sono però altri episodi più inconsueti. Al momento di sviare la pattuglia di vigilantes dal resto della banda, "Ice" e il suo cavallo King attraversano un crepaccio su un tronco d'albero, rammentando forse al pubblico delle Giornate una simile sequenza vista altrove, e inquadrata in maniera simile: l'incredibile ponte umano nel film italiano *Sulla via dell'oro*, presentato a Pordenone due anni fa. Quel che non si vede, stando a un articolo su *Motography*, è che a un certo punto il tronco si spezza, facendo precipitare Hart e il suo cavallo pezzato Fritz giù nel crepaccio. Quando "Ice" riconosce Betty nel saloon, lui va su tutte le furie ma nasconde la propria identità, rivelando fino a che punto lui si senta ingannato nei propri sentimenti

him to Bates's saloon, where Betty ("Queen of Barbary Coast") is ordered to seduce him. Startled, they recognize one another, and "Ice" angrily tries to leave. After fighting off Halloran and his cronies, he returns to Saddle City; later, Betty follows. After "Ice" enters a mile-long horse race, he and Betty meet, apologize to one another, and realize "we need each other real bad." Discovering that he will be arrested after he wins the race, "Ice" seizes the $1,000 prize and pulls Betty up onto King; they escape a posse and ride off into the "clean, cool mountains."

Arguably one of Hart's best westerns, The Narrow Trail *evidences excellent direction, camera work, and acting. One expects characteristic moments and scenes, and there are many: high-angle extreme long shots of horsemen racing through canyons or Hart's lone figure riding into town; "Ice" and his pair of revolvers holding off his gang; the big, complicated fight in the saloon; Hart's familiar "stone face" in close shots; wary, intimate exchanges between "Ice" and Betty. But some also are unusual. As he leads the vigilance committee away from the rest of his gang, "Ice" and King cross over a chasm on a fallen tree trunk, perhaps reminding Giornate fans of a different stunt (but framed similarly): the stunning human bridge created in* Sulla via dell'oro, *shown two years ago. What is not shown, according to* Motography, *is that in one take the tree trunk broke, seriously bruising Hart and his pinto Fritz when they fell into the chasm. When "Ice" recognizes Betty in the saloon, he becomes extremely angry and hostile, belying his name and*

nei riguardi della donna. La vicenda è molto inusuale anche perché il legame fra "Ice" e Betty si sviluppa in una situazione di reciproco inganno che entrambi devono superare non solo accettando il poco onorevole passato di entrambi, ma anche condividendo quel senso di colpa che segnerà più tardi molte altre coppie di amanti nei film di Hitchcock.

The Narrow Trail fu il primo film di Hart realizzato per la Artcraft sotto il remunerativo contratto che lui e Ince avevano siglato con Adolph Zukor nel luglio 1917; le riprese del film iniziarono il 1° settembre 1917. L'accordo prevedeva la produzione di 16 lungometraggi in due anni, per i quali Hart avrebbe ricevuto 150.000 dollari a film, uno stipendio del tutto coerente alla celebrità dell'artista. Ince mantenne fra le altre cose il diritto alla "supervisione personale" dei film di Hart. I suoi rapporti con Ince si deteriorarono nel corso dei diciotto mesi successivi, al punto che Hart decise di non impiegare mai più il suo beneamato Fritz per qualsiasi film legato al nome di Ince: Hart non voleva che Ince guadagnasse un solo centesimo alle spese del suo adorato cavallo. Per il momento, tuttavia, Hart ottenne ciò che voleva: la sua unità di produzione agli studi Lasky, gli sceneggiatori, registi e operatori con i quali era solito lavorare, e qualche volta perfino l'aiuto di Ince in fase di montaggio.

La Famous Players-Lasky fu generosa nel suo appoggio finanziario al primo lungometraggio di Hart per la società, compreso un sostanzioso budget per le riprese a San Francisco. *The Narrow Trail* fu tuttavia oggetto di una causa intentata dalla New York Motion Picture Co. (a seguito dello scioglimento della Triangle) perché Hillyer, Sullivan e Breamer erano ancora sotto contratto con la NYMPC quando la produzione ebbe inizio. Come riportato dalla stampa specializzata, l'uscita del film fu ostacolata dalla fine di ottobre a fine dicembre 1917 da un'ingiunzione del tribunale, finché il giudice si pronunciò finalmente contro la NYMPC. A giudicare da una nota pubblicata su *Motography*, il film uscì ufficialmente il 30 dicembre ma fu di fatto distribuito molto prima, con enorme successo al botteghino in località come Duluth nel Minnesota. Secondo il *Motion Picture News* la pellicola fu addirittura presentata "a prezzi maggiorati" in un cinema di Seattle. "Sia domenica pomeriggio che la sera, le strade erano intasate di enormi folle, ansiose di vedere il film. Pare che almeno mille persone siano rimaste fuori nel pomeriggio, e altrettante in serata". – Richard Abel

suggesting how deeply he feels deceived in his love. The story also is unique in having "Ice" and Betty bond through a mutual deception that they have to overcome by accepting not only their disreputable pasts but also the kind of shared guilt that later would define a number of Hitchcock's paired lovers.

The Narrow Trail *was to be the first of Hart's Artcraft titles under the favorable contract he and Ince concluded with Adolph Zukor in July 1917, and production began on September 1. The contract outlined a two-year series of 16 features for which Hart was to be paid $150,000 per picture, a salary at last commensurate with his box-office status. Ince maintained his right to claim "personal supervision" of Hart's films, and other benefits. The star's relations with Ince unraveled during the next year and a half, leading Hart to keep his beloved Fritz out of further films with Ince's name attached — so Ince would not earn another penny off the sweat of Fritz's brow. For the moment, however, Hart had what he wanted: his own independent unit at the Lasky studios, while sharing familiar scenarists, directors, and cameramen, and sometimes still Ince's editorial eye.*

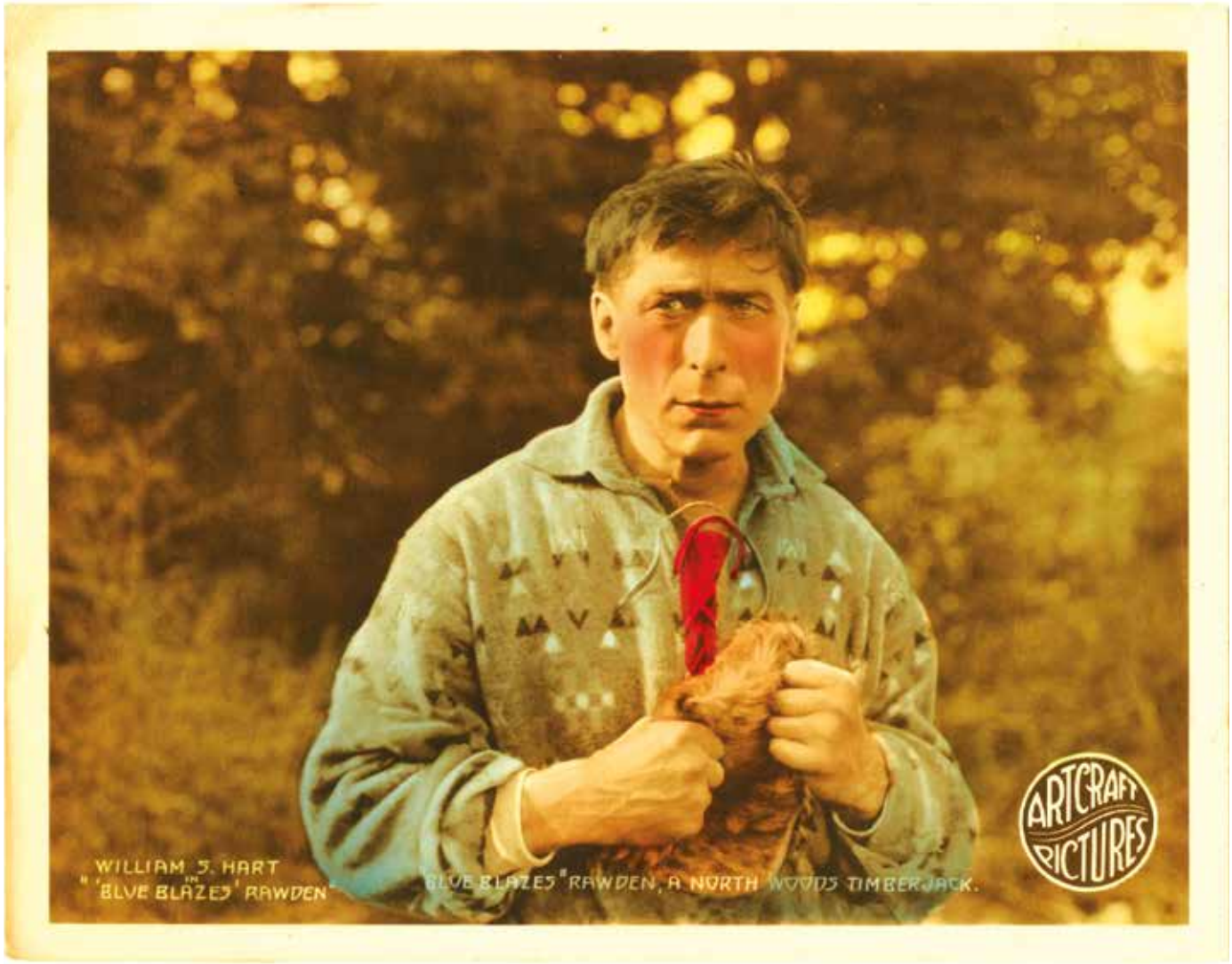
Famous Players-Lasky gave generous support to Hart's first feature, including a budget for location work in San Francisco. But The Narrow Trail *was sued by the New York Motion Picture Co. (as part of Triangle's dissolution) because Hillyer, Sullivan, and Breamer were still under contract to the NYMPC when production began. From late October through late December 1917, as reported in the trade press, an injunction threatened the film's release, until a judge denied the NYMPC's case. Although officially released on 30 December, a comment in* Motography *indicates that Paramount-Artcraft prints circulated widely much earlier, drawing "big business," as in Duluth, Minnesota. Supposedly in early October, as reported in* Motion Picture News, *the film even opened "with raised admission prices" in a Seattle theater. "Both Sunday afternoon and evening crowds thronged the streets hoping for admittance. It was reported that at least one thousand were turned away in the afternoon, the same in the evening." – Richard Abel*

BLUE BLAZES RAWDEN (L'uomo dagli occhi chiari) (US 1918)

REGIA/DIR: William S. Hart. sogg/story, SCEN: J. G. Hawks. PHOTOG: Joe August. SCG/DES: G. Harold Percival. CAST: William S. Hart (*Jim "Blue Blazes" Rawden*), Maude George (*Babette DuFresne*), Gertrude Claire (*Mamma/Mother Hilgard*), Robert McKim (*"Ladyfingers" Hilgard*), Robert Gordon (*Eric Hilgard*), Hart [Jack] Hoxie (Joe *La Barge*). PROD: William S. Hart Productions, SUPV: Thomas H. Ince. DIST: Paramount-Artcraft. USCITA/REL: 18.02.1918. COPIA/COPY: DCP, 61'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA. Restauro effettuato da / *Preserved by* the Library of Congress con la collaborazione di / *in cooperation with* the UCLA Film and Television Archive.

Blue Blazes Rawden fu il secondo adattamento di J.G. Hawks da una storia già portata sullo schermo da Hart con il titolo *Keno Bates, Liar*. Esso costituisce un utile esempio del passaggio dai film in due

Blue Blazes Rawden *was Hawks's second treatment of a story first produced with Hart as* Keno Bates, Liar. *It provides a useful study of the process by which the*



Blue Blazes Rawden, 1918. Lobby card. (Hershenson/Allen Archive, West Plains, MO)

bobine ai lungometraggi in cinque rulli. Hart colse al volo l'occasione di sviluppare una drammaturgia matura, fedele alla sua visione dei valori western, approfittando del nuovo contratto con la Artcraft e delle risorse produttive che la società gli aveva messo a disposizione. Per cominciare, le riprese in esterni furono più articolate del consueto. Per gli sceneggiatori, la "foresta della frontiera" era una buona variazione rispetto alle aride colline tipiche dei film di Hart. *Blue Blazes Rawden* è ambientato nel nord-ovest canadese intorno al

industry expanded two-reel dramas to five-reel features. Hart seized the opportunity to create adult drama faithful to his vision of Western values, taking full advantage of his new Artcraft contract and the lavish range of opportunities it provided.

First, location work was far more expansive. The "forest frontier" was a popular variation on sagebrush hills for Hart's scenarists. Blue Blazes Rawden *is set in the*

Blue Blazes Rawden, 1918: William S. Hart, Maude George. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

1880, in un selvaggio avamposto popolato di indiani, emigrati e boscaioli. Le foreste e i depositi di pietra calcarea di Felton, California, sono qui usati per l'ambientazione a Timber Cove. Gli elaborati interni del Far North Saloon – opera di un promettente scenografo alle dipendenze di Ince, G. Harold Percival – resero necessario l'intervento dell'intero personale di Hart agli studi Lasky. Una fiorita didascalia d'apertura e la magnifica fotografia di Joe August, collaboratore di lunga data di Hart, imprimono al film un'atmosfera

Canadian Northwest of the 1880s, at a rough outpost teeming with Indians, émigrés, and local woodsmen. The lumber and limestone depot of Felton, California, situated in a large sequoia preserve south of San Francisco, stands in for the outskirts of Timber Cove. Elaborate Far North Saloon interiors, the work of Ince's up-and-coming art director, G. Harold Percival, took up the whole of Hart's production unit at the Lasky facilities. A rather florid

elegiaca ben nota ai western dai tempi di Owen Wister, non senza un'allusione alle preoccupazioni dei californiani per il destino delle loro foreste di sequoia. Il caposquadra Rawden posa la mano su un gigantesco albero appena abbattuto come un cacciatore davanti alla sua preda.

In secondo luogo, i lungometraggi davano modo di meglio sviluppare e approfondire le caratterizzazioni dei personaggi. I film in due rulli della NYMPC erano contraddistinto da coloriti stereotipi, immediatamente riconoscibili dal pubblico: Keno Bates è una classica figura western, il giocatore d'azzardo professionista. In *Blue Blazes Rawden* incontriamo invece Jim Rawden, archetipo maschile che potrebbe provenire da un romanzo di Jack London, un uomo di fatica che appartiene "alla foresta e all'acqua di fiume", imbattibile nel proprio ambiente ma impacciato di fronte alla civiltà. Rawden irrompe nel villaggio nella baldoria del giorno di paga, con un irresistibile istinto da capo branco a dominare il viscido e sprezzante proprietario inglese di un saloon e la sua focosa amante meticcia.

In entrambe le versioni del soggetto di Hawks, il protagonista è attratto dalla ragazza del saloon. In *Blue Blazes Rawden*, Maude George interpreta la caparbia Babette DuFresne, mezza franco-canadese e mezza indiana, dalle sinuose movenze feline. Era stata ingaggiata per altri ruoli di vamp o di straniera dalla dubbia moralità in molti film Universal, Triangle e Selig, ed era molto apprezzata da Lois Weber; entrò più tardi a far parte degli interpreti favoriti da Erich von Stroheim. Babette è più simpatica dell'Anita di *Keno Bates, Liar*, ma le due mezzosangue condividono gli stessi difetti: l'orgoglio, la gelosia e il temperamento focoso, pericoli mortali per l'eroe bianco. Di fronte alle traversie di una donna bianca, ineffabile baluardo della civiltà, il protagonista si impegna in entrambi a proteggerla dai traumi della cruda realtà della vita di frontiera. Hart non ha bisogno di spiegare il rapporto con una madre o con una sorella; esso è dato per scontato, e lo si ritrova così spesso nell'opera di Hart che lo si dovrebbe forse esaminare in relazione alla sua vita personale (nella sua autobiografia, Hart manifesta il suo senso di colpa per non essere stato in grado di occuparsi della madre e poi della sorella). Nel film in due rulli *Keno Bates, Liar*, la decisione di Bates di mentire e di coltivare con ciò un dolce e necessario inganno è dapprima trattata con toni lievi, quasi da commedia. Ma in questa versione lunga della storia, una volta preso l'impegno di mentire, Rawden si ritrova profondamente spiazzato; non potendo sfuggire alla crudele ironia della sua situazione respinge le attenzioni di Babette, decide di vendere il saloon, e si fa sparare addosso per preservare la sua amorosa menzogna.

Il formato del lungometraggio offre infine a Hart tutto il tempo e lo spazio necessario a una messa in scena molto più elaborata. Hart lavorò con Lambert Hillyer - proveniente dalla scuderia Triangle - in tutti i suoi film alla Artcraft, anche se Hillier non fu accreditato per via di una controversia legale. I drammatici episodi al Far North Saloon sono descritti con diverse posizioni della macchina da presa, con comparse accuratamente disposte nella scena, con eloquenti

opening title and the stunning cinematography of longtime collaborator Joe August sets an elegiac mood familiar in westerns since Owen Wister, with a nod to already existing Californian concerns about their redwoods. Rawden, drive crew boss, places his hand on a huge fallen tree like a big-game hunter claiming his prey.

Secondly, features allowed more time for characterization and point of view. The NYMPC two-reelers depended on instantly recognizable, if colorful, stereotypes. Keno Bates is quickly established as a familiar Western type, the professional gambler. In Blue Blazes Rawden *we meet Jim Rawden, a primal working man straight out of Jack London, a "jack" who belongs to "the forest and the white water," supreme in his own world but challenged by civilization. Rawden tromps into town on a payday spree, compelled like the pack leader he is to dominate a sneering English saloon owner, as well as his tempestuous half-breed mistress.*

In each of Hawks's versions the protagonist has a dalliance with a saloon girl. In Rawden, *Maude George plays the willful Babette DuFresne, half French-Canadian, half-Indian, with catlike, sinuous effect. She had been cast as morally suspect foreigners and vamps at Universal, Triangle, and Selig, and was a favorite of Lois Weber; later she became part of Erich von Stroheim's stock company. Babette is a more sympathetic character than Anita in* Keno Bates, Liar, *but both half-breed women suffer the same flaw, the jealous pride and fiery temper that sets up mortal peril for the Anglo hero.*

In each film, when faced with a helpless "white" woman, the genteel bearer of civilization, the hero commits absolutely to protecting her from the shock of frontier life's ugly truths. Hart feels no necessity to sketch in a picture of his character's own relationship with a mother or sister; this is a cultural given, and such a constant theme in Hart's work that one looks to the man himself for explanation. (In his autobiography, Hart expresses lifelong feelings of guilt at his failure to provide first for his mother, then for his sister.) In the two-reel drama, Bates's decision to be a liar, to foster a kindly, necessary deception, is at first treated with notes of comedy. But in the feature version, once committed to such a lie, Rawden is deeply, seriously dislocated, and is constantly confronted with the irony of his position, to the point of refusing Babette's attentions, selling out his stake in the saloon, and taking a bullet to maintain his benign fiction. Finally, the increased scope of a feature afforded adequate time and space for a more sophisticated mise-en-scène. *Hart worked with Triangle alumnus Lambert Hillyer as director on all his Artcraft titles, though that*

scambi di sguardi e con incisive didascalie. In quanto attore, Hart ha una chiara preferenza per il gesto e per l'espressione del viso rispetto al puro e semplice montaggio per esprimere la maniacale, quasi belluina forza di Jim Rawden, fino al momento in cui il boscaiolo si ritrova soggiogato dalla propria cavalleria. In questo caso, il protagonista si affida a convenzioni teatrali di provata efficacia, dispiegate con tale passione da infiammare quasi lo schermo. Ma dopo il crescendo drammatico del duello al buio nel saloon, sia lui che gli altri attori si accontentano di interpretazioni più sobrie e "naturali", come vediamo nella composta scena della morte di "Ladyfingers" Hilgard (Robert McKim), quando egli consegna a Rawden la fatale lettera della mamma.

Questo è William S. Hart all'apice della sua forma, a dispetto dell'ormai compromesso rapporto professionale con il suo maestro Thomas H. Ince. Era diventato ricco, adorato da milioni di spettatori in tutto il mondo, impegnato con colleghi fidati in una generosa e forsennata tabella di marcia produttiva, ma tuttora in grado di esprimere i propri valori in forma di parabole western per i suoi concittadini americani. E gli ammiratori volevano che i suoi film culminassero in un lieto fine. Ci sono ben poche eccezioni a questa regola nei sedici film di Hart per il primo contratto con la Artcraft. Il personaggio di Hart si separa dalla sua beneamata in *Wagon Tracks*, ma finisce sempre per farla sua (quando c'è) in tutti gli altri film, con l'eccezione di due soli titoli. In *Blue Blazes Rawden* e nel successivo *Tiger Man* egli sceglie una morte probabile (ancorché fuori campo) quale soluzione a dilemmi senza soluzione. La tempesta di neve che nel finale avviluppa Rawden, quest'uomo semplice e schietto, potrebbe essere letta come un'anticipazione delle profonde delusioni – sul piano professionale come su quello personale – che avrebbero atteso Hart negli anni a venire. – Diane Koszarski

credit was withheld due to legal disputes. Dramatic encounters in the Far North Saloon are textured through multiple camera set-ups, carefully grouped bystanders, telling glances, and pithy titling. As an actor Hart has clearly chosen gesture and facial expression over mere montage to convey the manic, almost animal energy of Jim Rawden, until the lumberjack is brought down by chivalry. In this the star trusts in proven theatrical tropes, delivered with such passion they burn on the screen. But after the gun duel crescendo, he and the other actors provide more normative, "natural" performances, as we see in the restrained death scene he and Robert McKim enact as "Ladyfingers" Hilgard delivers the fateful letter from Mother.

Here is Bill Hart in his heyday, in spite of a souring business relationship with mentor Tom Ince. He was becoming wealthy, adored by millions around the world, working with familiar faces in a generous if hectic production deal, still able to project his values as Western parables for his fellow Americans. And those fans wanted happy endings. In the 16 titles done for his first Artcraft contract there are only a few exceptions. Hart's character does part from his lady love in Wagon Tracks, *but gets the girl (when one is involved) in all but two others. In* Rawden *and the subsequent* Tiger Man *he chooses likely death (off-screen) to resolve an impossible dilemma. The atmospheric snowstorm that envelops Rawden, this simple straightforward man, might be read as a harbinger of the sad frustrations, professional and personal, that lay ahead for Hart himself. – Diane Koszarski*

PHOTOPLAY MAGAZINE SCREEN SUPPLEMENT, No. 2 (Onze filmsterren, tweede serie) (US 1919) (estratto/*excerpt*)
PROD: James R. Quirk, Julian Johnson. DIST: Educational Films Corporation. USCITA/REL: 01.02.1919. COPIA/COPY: DCP, 1'25", col. (da/*from* 35mm, orig. 1 rl., imbibito/*tinted*); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Completato nel maggio del 1917 *The Cold Deck* (*La banda dei ragni*), Hart partì per un viaggio promozionale di un mese, prendendosi per la prima volta una pausa dopo tre anni di ininterrotta attività nel cinema. Queste riprese documentano le sue pubbliche apparizioni nei tre giorni che trascorse a New York. Secondo la giornalista Harriette Underhill, Hart venne assalito da 50.000 fan. "Parlai in una sala del Bronx e quando uscii dovetti essere protetto dalla polizia. Strapparono le portiere dalla macchina dopo che vi ero salito", le raccontò. "Ero del tutto impreparato a un'accoglienza del genere. Non pensavo proprio che tanta gente si interessasse a me." Benché il tour fosse stato organizzato dalla Triangle, Hart non vi fece più ritorno; a giugno firmò un contratto con Adolph Zukor e la Artcraft.

Concepito come una serie di 12 *one-reeler* che mostravano "le star come sono", il *Photoplay Magazine Screen Supplement* fu annunciato ai concessionari dei diritti distributivi territoriali nel settembre del 1917. Benché il direttore di

After completing The Cold Deck *in May 1917, Hart left for a month-long promotional tour, his first break from continuous filmmaking activity in three years. This footage documents the three days he spent making personal appearances in New York. According to journalist Harriette Underhill, Hart was mobbed by 50,000 fans. "I spoke at a theatre in The Bronx, and when I came out I had to have police protection, and they tore the doors off the car after I got in," he told her. "I was totally unprepared for such a reception. I really didn't think that very many people cared about me." Although sent out on the tour by Triangle, Hart never returned to that studio and signed with Adolph Zukor and Artcraft in June.*

The Photoplay Magazine Screen Supplement *series was announced in September 1917 for states-rights buyers, conceived as twelve one-reelers showing "The Stars As They Are." Although* Photoplay *editor*

Photoplay, James R. Quirk, avesse dichiarato che tutti i profitti sarebbero andati alla Croce Rossa americana, nessuno di questi cortometraggi risulta essere arrivato sullo schermo prima del gennaio del 1919. Li distribuiva, uno al mese, l'Educational Films Corporation. Oltre al segmento con Hart, il Supplemento n. 2 presentava anche Helen Holmes, Thomas Ince and Charles Ray, Bessie Love, Cleo Ridgely e Ben Turpin. – Richard Koszarski, Jay Weissberg

James R. Quirk announced that all profits would be given to the American Red Cross, it appears that none of the shorts hit the screens until January 1919, distributed by Educational Films Corporation and released one film per month. Besides the Hart segment seen here, No. 2 also showed Helen Holmes, Thomas Ince and Charles Ray, Bessie Love, Cleo Ridgely, and Ben Turpin. – Richard Koszarski, Jay Weissberg

[TUMBLEWEEDS: INTRODUCTION] (US 1939)
REGIA/DIR: William Berke. SCEN: William S. Hart. cast: William S. Hart. prod, DIST: Astor Productions, Inc. RIPRESE/FILMED: 04.03.1939 (Horseshoe Ranch, Newhall, CA). USCITA/REL: 01.05.1939. COPIA/COPY: 35mm, 720 ft., 8' (24 fps), sd.; DIAL: ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles.

Dopo la rottura con Zukor e Lasky, Hart firmò un contratto per due film con la United Artists e fece uscire il suo ultimo lungometraggio a soggetto, *Tumbleweeds* (*La lotta per la terra*), nel 1925. Elegiaco canto di addio all''ultimo del West'', *Tumbleweeds* fu bene accolto dalla critica e dal pubblico, ma fu anche distribuito così malamente dalla United Artists che Hart citò la società per danni. Vinse la causa, e il tribunale gli aggiudicò 278.000 dollari (*equivalenti* a 5 milioni di oggi). Il secondo film non fu mai realizzato; il caso era ancora in Corte di Appello allorché Hart fece uscire *Tumbleweeds* in una riedizione sincronizzata con musica e prologo parlato. A parte quelli di Chaplin, i film muti erano stati considerati commercialmente obsoleti per un decennio. Questo atteggiamento stava tuttavia cambiando: *Son of the Sheik (Il figlio dello sceicco)* era stato rimesso in circolazione – sia pure in forma limitata – e il Museum of Modern Art aveva creato nuove copie a 35mm e 16mm per la distribuzione di alcuni film d'archivio. Due pellicole di Hart, *Keno Bates, Liar* e *The Taking of Luke McVane* – entrambi con titoli cambiati, e con la regia erroneamente attribuita a Thomas H. Ince – erano mostrati in licei e università insieme alle opere di Griffith, Eisenstein e Dreyer (in seguito a un'alluvione nel 1941 in cui Hart vide distrutte molte copie dei suoi film nella propria residenza di Newhall, l'autore fece dono al MoMA del materiale sopravvissuto).
Hart può avere intuito il risorgere dell'interesse per i suoi film, ma egli approfittò pure della rinascita delle grandi produzioni western. Da molti anni i western di serie B – spesso interpretati da cowboys canterini come Gene Autry e Roy Rogers – imperversavano sugli schermi americani, umiliando la reputazione di ciò che un tempo era stato un genere altamente rispettato, ma nel giro dei primi quattro mesi del 1939 le *majors* avevano fatto uscire opere del calibro di *Jesse James*, *Stagecoach*, *The Oklahoma Kid*, *Dodge City* e *Union Pacific*. *Tumbleweeds* riapparve di nuovo a maggio di quell'anno; a dispetto della distribuzione da parte della Astor, società di piccolo calibro specializzata in riedizioni e film fuori diritti, l'opera fu applaudita dalla critica specializzata (anche se un articolo su *Harrison's Reports* osservò che la proiezione a 24 fotogrammi al secondo era ''molto più veloce'' rispetto a quella di ripresa). Anche quanti riconobbero che il suo stile era sotto certi aspetti fuori moda, tutti concordarono sul fatto che la sequenza della corsa delle carovane alla conquista delle terre dell'Oklahoma era stata diretta in modo magistrale. Gli elogi andarono soprattutto alla breve comparsa iniziale di

After breaking with Zukor and Lasky, Hart signed a two-picture deal with United Artists, releasing his final feature, Tumbleweeds*, in 1925. An elegiac farewell to "the last of the west,"* Tumbleweeds *was well received by critics and audiences but so badly distributed that Hart took UA to court, ultimately winning a $278,000 damage judgment ($5 million in today's money). The second film was never made. While that case was still under appeal Hart reissued* Tumbleweeds *with a recorded score and spoken prologue. Except for Chaplin's films, silent movies had been considered commercially obsolete for a decade. This attitude had only recently begun to change, starting with a limited reissue of* Son of the Sheik *and the circulation by the Museum of Modern Art, in both 35 and 16mm, of a selection of programs from their film library. Two Hart films,* Keno Bates, Liar *and* The Taking of Luke McVane *— under reissue titles, and with direction incorrectly attributed to Thomas Ince — were now being shown in colleges and universities along with the work of Griffith, Eisenstein, and Carl Dreyer. (After a 1941 flood at his Newhall property destroyed many of his own prints, Hart would donate the surviving material to the Museum.)*
Hart may have sensed a groundswell of interest, but he also took advantage of the sudden revival of A-budget westerns. For several years, B-westerns — often featuring singing cowboys like Gene Autry and Roy Rogers — were ubiquitous on American theater screens, lowering the cultural status of a once respectable genre. But in the first four months of 1939 alone, major studios released Jesse James, Stagecoach, The Oklahoma Kid, Dodge City, *and* Union Pacific. Tumbleweeds *reached theaters in May, and despite being handled by Astor, a low-end packager of reissues and orphans, was well received by trade paper critics (although one,* Harrison's Reports*, recognized that the projection speed of 90 feet per minute was "much faster" than the original camera speed). Even reviewers who admitted that some elements were stylistically outmoded agreed that the spectacular Oklahoma land rush sequence was the equal of anything they had ever seen. But the highest praise was devoted to Hart's brief appearance at the start, an emotionally stirring*

Hart, un emozionante monologo in cui il vecchio attore sembrò fondere il crepuscolo del West con quello dei Western del periodo muto. "Miei cari amici", proclamò Hart, "ho tanto amato l'arte del fare cinema", e colse di sorpresa il pubblico moderno con un tono declamatorio mai più sentito dai tempi dei suoi spettacoli itineranti con Modjeska; "per me", aggiunse, "è come il respiro della vita". Quel che avrebbe potuto essere nient'altro che un'imbarazzante eco dei tempi trascorsi fu riconosciuto anche dai più cinici recensori come "straordinario": la rivista *Film Daily* lo trovò paragonabile soltanto al discorso di Gettysburg pronunciato da Charles Laughton in *Ruggles of Red Gap*. Nei mesi successivi, Hart negò ripetutamente di essere in trattativa con la Columbia o la Republic, ma chi avrebbe mai potuto immaginare che l'autore di un simile discorso, William S. Hart, stesse pronunciando le sue parole di addio a Gower Gulch?

La Astor distribuì il film per molti anni a seguire, accontentando quegli esercenti che ancora volevano qualcosa fuori dall'ordinario. Era un vecchio film, certo, ma ciò non significava che lo si dovesse vedere soltanto alla vecchia maniera. Così, il 17 luglio 1941, le poche centinaia di persone che già potevano sintonizzarsi a New York sul canale televisivo WNBT accesero il loro apparecchio alle ore 21 per godersi *Tumbleweeds* nell'intimità del loro salotto. Bill Hart aveva conquistato un pubblico completamente nuovo. – Richard Koszarski

monologue in which the old actor seemed to conflate the closing of the West with a lost age of silent westerns. "My friends, I loved the art of making motion pictures," he tells us from the screen, startling modern audiences with a declamatory style probably unheard since the days he toured with Modjeska. "It is, as the breath of life to me." What could have been just another embarrassing echo of bygone days struck even the most cynical reviewers as "terrific." Film Daily *thought it comparable only to Charles Laughton's delivery of the Gettysburg Address in* Ruggles of Red Gap. *For the next few months Hart kept issuing denials that he was about to sign with Columbia or Republic. But how could anyone who heard that speech ever imagine William S. Hart making a last stand at Gower Gulch?*

Astor kept the film in distribution for several more years, servicing exhibitors who were still looking for something out of the ordinary. They understood they had an old film, but that didn't mean they could only distribute it the old way. So on July 17, 1941, the few hundred viewers in New York City capable of receiving WNBT's television signal turned on their sets at 9:00 pm and sat back to enjoy Tumbleweeds *in the comfort of their living rooms. Bill Hart had won another new audience.*

Richard Koszarski

SLAPSTICK EUROPEO

EUROPEAN SLAPSTICK

Programma a cura di / *Programme curated by* Ulrich Ruedel, Steve Massa

Lo slapstick occupa un posto speciale nella storia del cinema. Benché sia una forma di intrattenimento contraddistinta dalla produzione seriale, rispecchia le tematiche sociali con maggior forza di molti film "d'arte", mentre il folle surrealismo cui giunge nelle sue vette è considerato una forma d'arte. Lo slapstick è stato spesso esplorato in varie retrospettive – numerose serie nella storia di Pordenone, oltre ad eventi speciali come il FIAF Slapstick Symposium del 1985 al MoMA – ma talvolta sembra ancora un'entità estranea e trascurata nella storia dell'arte del cinema muto. L'attenzione si è concentrata quasi sempre sulle figure maggiori, e in particolare sui "tre grandi": Charlie Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Inoltre, la sua storia viene ricostruita in modo piuttosto lineare: le prime comiche italiane e francesi stabilirono formule come l'inseguimento e una salutare mancanza di rispetto per le barriere sociali (e la logica narrativa). Da tale contesto emerse Max Linder, la prima personalità divistica del cinema comico francese, che elevò queste caratteristiche al livello di un'arte. Mack Sennett trasportò poi le prime comiche in America, e generò una nuova ondata di comici tra cui Charlie Chaplin, il quale continuò la tradizione dell'attore-autore inaugurata da Linder, attingendo anche alle proprie esperienze nel music-hall inglese. Il successo di Chaplin spalancò le porte ai profughi del music-hall; questi, insieme agli interpreti americani del vaudeville, popolarono le fabbriche del cinema comico come Sennett, Hal Roach, Al Christie, Jack White, oltre a molti studi minori.

La storia del cinema non è però lineare, e molto rimane ancora da scoprire intorno a un genere che fu veramente internazionale e profondamente radicato in varie forme dell'umorismo teatrale e circense europeo.

*Slapstick has a special place in film history. Although a mass-produced entertainment medium, it reflects social issues more strongly than many an "art" film, while the madness and surrealism it reaches at its peak is embraced as an art form. Slapstick has been explored often in retrospectives – many series in Pordenone's history, as well as special events such as MoMA's 1985 FIAF Slapstick Symposium – yet it sometimes still feels like a neglected foreign entity in the history of the art of silent cinema. Most of the attention has been given to the headliners – particularly "The Big Three" of Chaplin, Keaton, and Lloyd. Furthermore, its history has been framed in a rather linear narrative: the early Italian and French comedies established formulas like the chase and a refreshing lack of respect for social barriers (and narrative logic). From this arose French comedy's first star personality Max Linder, who elevated the proceedings into an art. Mack Sennett then channeled the early comedies in America, and begat a new wave of comics that included Charlie Chaplin, who continued the actor-as-*auteur *tradition started by Linder, and also drew on his background in the English music hall. Chaplin's success opened the floodgates for music-hall refugees, who, joined by American vaudeville performers, populated the comedy factories such as those of Sennett, Hal Roach, Al Christie, and Jack White, and many smaller studios.*

Yet film history is not linear, and there is so much more to discover from a genre that was truly international and deeply rooted in various shapes and forms of European stage and circus humor.

Max Linder. (Coll. Steve Massa)

Charles Puffy (Karoly Huzár). (Coll. Steve Massa)

Con questa rassegna cerchiamo di ricostruire l'evoluzione dello slapstick in Europa, al di là delle sue origini francesi e italiane, così come i modi in cui l'influenza americana venne assorbita dagli artisti europei, molti dei quali furono pionieri del genere. Esaminiamo l'influenza dello slapstick del music-hall analizzando le versioni cinematografiche di due fondamentali sketch. "A Night in an English Music Hall" di Fred Karno, che fu la palestra di formazione di Chaplin, successivamente trasposto per lo schermo da lui stesso in *A Night in the Show* (1915), era già stato "piratato" da Pathé in Francia, e interpretato niente meno che da Max Linder. Lo sketch "Home from the Honeymoon" di Arthur Jefferson (il padre di Stan Laurel) fu portato sullo schermo per la prima volta dal duo comico austriaco Cocl & Seff, e dieci anni più tardi dagli emergenti Laurel e Hardy con il titolo *Duck Soup* (1927), che viene proposto in un nuovo splendido restauro.

La produzione slapstick hollywoodiana non fu la sola a catturare i geni della comicità. Bertolt Brecht salutò nell'eccentrico tedesco Karl

In this series, we strive to look at how Slapstick progressed in Europe beyond its French and Italian origins, and how the American influence was absorbed by the European practitioners, many of whom were pioneers in the genre. We examine the influence of slapstick from the music halls by looking at film versions of two of its most seminal skits. Fred Karno's "A Night in an English Music Hall," which was Chaplin's training ground and later brought to the screen by him as A Night in the Show *(1915), had already been "pirated" by Pathé in France featuring none other than Max Linder. The sketch "Home from the Honeymoon" by Arthur Jefferson (father of Stan Laurel) was first brought to the screen by the Austrian comedy team Cocl & Seff, and ten years later by the emerging team of Laurel and Hardy as* Duck Soup *(1927), shown here in a stunning new restoration.*

Not only Hollywood's slapstick product captured comic genius. Bertolt Brecht hailed German eccentric Karl Valentin as the

Pat and Patachon (Carl Schenstrøm, Harald Madsen). (Coll. Ulrich Ruedel)

Charlie Rivel, 1928. Photo: Endrey. (Coll. Ulrich Ruedel)

Valentin un artista di valore pari a Chaplin; e proprio come W.C. Fields, Valentin si specializzò nell'iconoclastia verbale e in una benevola misoginia. Ispirandosi ai propri colleghi francesi, egli volle essere la risposta monacense a Max o a Cretinetti e girò alcuni cortometraggi nei primi anni Dieci. Alla fine dell'era del muto il regista Walter Jerven affidò a Valentin il ruolo del protagonista in un lungometraggio comico che essendo muto non può rispecchiarne l'umorismo verbale, ma ci ricompensa abbondantemente cogliendone il talento per la comicità fisica.

Il cinema comico non nasce solamente dal music-hall e dal vaudeville (o dal suo equivalente bavarese, il *Brettl*), ma anche dal circo, pur se non tutti i più interessanti clown europei riuscirono a costruirsi una carriera nel cinema. Nonostante il suo esito negativo, il soggiorno del clown svizzero Toto presso gli studi di Hal Roach negli Stati Uniti ci restituisce una testimonianza imperfetta ma preziosissima della sua arte. Lo stesso si può dire per le rare immagini del grande clown

equal of Chaplin, and much like W.C. Fields he specialized in verbal destructiveness and benevolent misogyny. Inspired by his French colleagues Valentin tried to be Munich's answer to Max or Cretinetti by making shorts in the early 1910s. At the end of the silent era director Walter Jerven starred Valentin in a full-blown comic silent feature that, while not being able to fully reflect his verbal humor, more than makes up for it by capturing his physical comedy skills.

Comedy did not only grow from music hall and vaudeville (or its Bavarian equivalent, Brettl*), but also from the circus – although not every intriguing Euro clown established a film career. The failed stint of the Swiss clown Toto at the Hal Roach studios in the United States remains a flawed but invaluable record of this artist. So do rare glimpses of master clown Charlie Rivel(s), who claims to have rejected a film career offer from Pathé, and whose stunning and career-initiating Chaplin impersonation*

Charlie Rivel(s), che si vantò di aver rifiutato l'offerta di una carriera cinematografica presso la Pathé, e la cui stupefacente imitazione di Chaplin, con la quale iniziò la carriera, è stata fissata da poche fuggevoli riprese amatoriali. Colui che probabilmente fu il "clown" più famoso, Grock, originario della Svizzera, divenne un fenomeno internazionale nel music-hall britannico e, pur girando solo tre film, fu il protagonista di un lungometraggio comico muto: abbastanza perché la rivista a fumetti britannica *Film Fun* lo ammettesse tra i veri divi del cinema.

Alcuni pionieri europei, tra cui in particolare Max Linder, cercarono di stabilirsi in America. Qui esploriamo le "ultime" opere di Max, il viaggio negli Stati Uniti, il ritorno alle radici e l'incursione nell'avanguardia con il suo amico Abel Gance. Prima di abbandonare lo slapstick per approdare, a Hollywood, alla nonchalance e al "tocco alla Lubitsch", Ernst Lubitsch fu un delizioso protagonista comico nel cinema tedesco, come dimostra uno dei suoi primi film, *Stolz der Firma*. Lupino Lane fu un attore del music-hall e della slapstick comedy la cui carriera si dipanò tra Hollywood e la Gran Bretagna, ma i suoi primi film britannici vengono raramente proiettati. Dal canto suo, lavorando in parti da caratterista con Fritz Lang, nelle commedie a due rulli della Universal o come antagonista di Lon Chaney alla MGM, il comico globetrotter ungherese Karoly Huszár cercava di affermarsi alla Universal come Charles Puffy.

Il successo commerciale e quello artistico di un film sono spesso due cose separate, ma il primo dovrebbe bastare per garantire al film in questione un posto nella storia del cinema, e una volta riscoperto potrebbe indurci a rivalutarne il valore artistico. Invitati a indicare i propri comici preferiti, gli spettatori europei degli anni Venti avrebbero probabilmente dato una risposta compatta, anche se sorprendente per noi oggi: Pat e Patachon, della casa danese Palladium. La mera quantità dei loro lungometraggi comici impone il rispetto dovuto a un importante corpus slapstick e la loro carriera merita senz'altro una rivalutazione. Il duo fu ideato dal loro principale regista, Lau Lauritzen, ed essi probabilmente danno il meglio di sé nei film diretti in patria dal loro creatore. Visivamente splendide, palpitanti di calda umanità e ricche di deliziosa arguzia comica, queste pellicole esaltano la raffinata recitazione di Karl Schenström, attore malinconico e allampanato, e di Harald Madsen, clown circense dalla faccia di gomma. Proietteremo la versione restaurata di *Filmens Helte*, che costituisce, anche grazie alla fotografia e all'imbibizione, un'affascinante esibizione del talento dei due mentre si scatenano dietro le quinte dello studio in cui sono di casa. Nel 1999 scriveva Casper Tybjerg a proposito della coppia: "Versioni rimontate e sonorizzate dei loro film hanno continuato a circolare nei cinema tedeschi fino agli anni Sessanta, ma la loro straordinaria popolarità ha fatto sì che purtroppo ben pochi dei loro primi titoli esistano ancora in una forma in qualche modo simile a quella originale": una sfida che speriamo sia raccolta – noi, da parte nostra, incoraggiamo gli archivi a farlo.

La Gran Bretagna trovò in Walter Forde la propria star della commedia. Figlio di un comico del music-hall, Forde crebbe a teatro e nel

was captured in some fleeting home-movie images. Arguably the most famous of "clowns," Grock, originally from Switzerland, became an international phenomenon in British music hall and, although he made only three films, managed to star in a silent comedy feature. This was enough to get him recognized as a film star proper in the pages of the British comic book Film Fun. *A few of the European pioneers, particularly Max Linder, worked to establish themselves in America. We explore Max's "later" works, moving to the U.S., his return to his roots, and taking a turn into the avant-garde with his friend Abel Gance. Before he turned away from slapstick towards nonchalance and the "Lubitsch Touch" in Hollywood, Ernst Lubitsch was a delightful starring comedian in German cinema, as his early* Der Stolz der Firma *illustrates. Lupino Lane is a music hall and slapstick comedian whose film career spanned both Hollywood and Britain, but whose early British films are rarely seen. And in between working in character parts with Fritz Lang in Berlin, in two-reel comedies at Universal, or versus Lon Chaney at M-G-M, the globetrotting Hungarian comic Karoly Huszár was working to establish himself as starring slapstick comedian Charles Puffy at Universal.*

The commercial and artistic success of a film are often two separate things, but the former should be enough to qualify it for its contribution to film history, and once rediscovered it may lead us to reassess its artistry. Asking European audiences who their favorite comedians were in the 1920s, the answer might have been consistent, although mystifying to us today: Pat and Patachon, from Denmark's Palladium studios. The sheer quantity of their feature-length comedies demands respect as a major oeuvre *of slapstick, and their career indeed deserves reassessment. A team devised by their main director, Lau Lauritzen, they arguably fare best in the films domestically directed by their creator. Filled with visual beauty, a warm heart, and comic delights, the pictures showcased the fine work by lanky, melancholic actor Carl Schenstrøm and rubber-faced circus clown Harald Madsen. We are showing the restored version of* Filmens Helte *(1929), a visually engaging (in photography and tinting) showcase for their talents which sets them loose behind the scenes in their home studio. As Casper Tybjerg observed, writing about the team's* oeuvre *in 1999: "Re-edited, sound-dubbed versions of their films continued to be shown in German cinemas well into the 1960s, and their tremendous popularity has unfortunately meant that very few of the pair's early films are still extant in something resembling an original version" – presenting a challenge which we hope will be taken up and which we would like to encourage the archives to embrace.*

Britain too established its own comedy-feature star with Walter Forde. The son of a music-hall comic, Forde grew up on stage, and in 1920 branched out into short films. After developing

1920 si avventurò nel campo dei cortometraggi. Dopo aver creato il personaggio di "Walter", con la sua paglietta e la sua vulnerabile innocenza, trascorse qualche tempo in America ma poi ritornò in Inghilterra, affermandosi nel 1928 con i lungometraggi alla Harold Lloyd *Wait and See* e *What Next?* Con l'avvento del sonoro si dedicò con successo alla regia, lavorando fino al 1949.
A proposito di riscoperte, ci emoziona unire le forze con le "Nasty Women", che tornano dopo averci affascinato alle Giornate del 2017. Questa nuova edizione porta alla ribalta altre donne, protagoniste del cinema comico muto, finora trascurate: tra loro Cunégonde, la cui interprete è stata solo recentemente identificata da Elif Rongen-Kaynakçi, archivista dell'EYE ed esperta di preservazione dei film muti. Nuove scoperte sono lì che ci attendono, e ridere fa bene all'anima.

Ulrich Ruedel, Steve Massa

his "Walter" persona, with his vulnerable innocence and straw boater, he spent some time in America but returned to England. Forde came into his own in 1928 with the Harold Lloyd-style features Wait and See *and* What Next? *After the arrival of sound he devoted himself very successfully to directing; he worked until 1949.*
Speaking of rediscoveries, we are thrilled to join forces with the return of the "Nasty Women," who intrigued us at the 2017 Giornate. This new edition highlights more overlooked silent comedy women, among them Cunégonde, the actress only recently identified by EYE archivist and silent film preservationist Elif Rongen-Kaynakçi.
Discoveries wait to be made – and laughter is good for the soul.
Ulrich Ruedel, Steve Massa

Prog. 1 Il tardo Linder/*Later Linder*

MAX COMES ACROSS (Max in America) (US 1917)
REGIA/DIR, SCEN: Max Linder. PHOTOG: Arthur E. Reeves. CAST: Max Linder (*se stesso/himself*), Martha Early [Martha Mansfield] (*Martha?*), Ernest Maupain (*Victor?*), Helen Ferguson, Mattie [Mathilde] Comont. PROD: Essanay. ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: 06.02.1917 (Loew's, New York). USCITA/REL: 18.02.1917 (Strand, New York). COPIA/COPY: DCP, 16' (da/*from* 35mm); did./*titles:* ROM. FONTE/SOURCE: Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana, Bucuresti.

Per il primo film girato nel quadro del suo nuovo contratto con la Essanay, Linder si ispirò al lungo viaggio che lo aveva condotto in America sul transatlantico francese *Espagne* durante la guerra e al concretissimo pericolo che la nave venisse affondata dai sommergibili nemici, oltre che ai consueti piaceri e seccature di ogni crociera di lusso. Un viaggio del genere offriva certamente infiniti spunti per gag e situazioni comiche, circostanza che non sfuggì a Linder. Giunto a Chicago nel novembre del 1916, Linder ordinò di riprodurre l'*Espagne* in ogni minimo particolare nel più grande dei teatri di posa Essanay disponibile. George K. Spoor, presidente della società, accettò al prezzo di molte migliaia di dollari. Il set in cui Linder ricostruì il salone di bordo, completo di pianoforte a coda, utilizzava la tecnologia del set basculante resa più tardi famosa da Charlie Chaplin nel suo film Mutual *The Immigrant* (1917). La vicenda è complicata dal mal di mare e dagli altri bizzarri inconvenienti delle traversate marittime: la nave viene bombardata, Max nel suo pigiama rosso non crede che vi sia un'emergenza, pensando a uno scherzo del compagno di viaggio con cui aveva stretto amicizia a bordo, e altre situazioni comiche dello stesso genere.
La trama comprende anche una rivalità sentimentale tra i due uomini, i quali si contendono i favori di una fanciulla interpretata dalla sconosciuta Martha Early, che presto avrebbe assunto il nome di Martha Mansfield. Purtroppo, l'attrice è oggi ricordata soprattutto per la sua tragica fine: sul set di *The Warrens of Virginia* (1924), il suo costume prese fuoco e a causa delle ustioni lei morì giorni dopo.
Le lusinghe con cui, nel 1916, George K. Spoor indusse Max Linder a firmare un contratto che prevedeva 12 film sono diventate una leggenda della pubblicità cinematografica. Un suo parente e rappresentante della Essanay

For Linder's first film on his new Essanay contract, he took inspiration from his long voyage to America on the French ocean liner S.S. Espagne *during wartime, and the very real danger of the ship being sunk by enemy U-boats, as well as the usual joys and tribulations of any luxury steamer trip. Certainly, such a journey was rife with opportunities for gags and comedy, a fact not lost on Linder. When he arrived in Chicago in November 1916, Linder began to order that the* Espagne *be reproduced board for board and nail for nail in the largest of the Essanay studios available. George K. Spoor, the President of Essanay, acquiesced to the tune of many thousands of dollars. Linder's set of the lounge on board, complete with grand piano, used the set-on-rollers technology that Charlie Chaplin would later make famous in his Mutual film* The Immigrant *(1917).* Mal de mer *and other seagoing antics complicate the narrative, which involves the ship being bombed, Max in his scarlet pajamas not believing the emergency due to a joke between himself and his shipboard friend, and other such comedy situations.*
The plot also included the two men's rivalry over a love interest, played by screen unknown Martha Early, who soon changed her name to Martha Mansfield. Sadly, she is perhaps best remembered today for the fact that her costume caught fire on the set of The Warrens of Virginia *(1924), and she tragically died from the burns several days later.*
George K. Spoor's luring of Max Linder to a supposed 12-film contract in 1916 is the stuff of film publicity legend. H. A. Spoor, a close family member and Essanay's European representative, allegedly

Max Comes Across, 1917: Martha Early, Max Linder. (Coll. Steve Massa)

in Europa, H. A. Spoor, avrebbe rintracciato Linder, convalescente dopo una ferita d'arma da fuoco al polmone presso l'ospedale militare della cittadina termale francese di Contrexéville, convincendolo a siglare un contratto da 260.000 dollari e spedendolo negli Stati Uniti via mare mesi più tardi, dopo un altro periodo di convalescenza trascorso dall'artista in Svizzera.
La recensione scritta da Peter Milne per *Motion Picture News* porta a credere che il primo film Essanay di Linder sia stato un fiasco: "*Max Comes Across* risente della mancanza pressoché totale di una trama. Per mascherare questa lacuna ciascun episodio del film è stato allungato sino a diluirne

found Linder recuperating from a gunshot wound to his lung in a war hospital in the French spa town of Contrexéville, talked him into a $260,000 contract, and shipped him over several months later, after Linder spent some time recovering in Switzerland.
A review by Peter Milne in Motion Picture News *suggests that Linder's first film for Essanay was a dud:* "Max Comes Across *is handicapped by practically a total lack of story. To cover up this deficit each episode of the picture has been lengthened until the humor of it is considerably diluted." Milne observed that "Mr. Linder is still*

Max Comes Across, 1917: Max Linder. (Coll. Steve Massa)

Max Comes Across, 1917: Max Linder. (Coll. Steve Massa)

considerevolmente l'umorismo." Milne aggiunse che "Linder è ancora imbevuto di quell'idea europea di humour che non sempre funziona nel nostro paese". Linder avrebbe imparato la lezione, ma troppo tardi perché il contratto con la Essanay avesse successo. Sul *Moving Picture World*, tuttavia, James S. McQuade elogiò una sequenza in particolare: "L'esibizione di Max in qualità di pianista, durante un concerto speciale a bordo della nave, è uno degli episodi più divertenti del viaggio. Si scatena una tempesta e il pianoforte scivola avanti e indietro nel salone; Max deve inseguirlo affannosamente o battere precipitosamente in ritirata, ma non viene mai sbalzato dal seggiolino, benché questo talvolta si rovesci nelle sue folli giravolte."
Sul tempaccio di Chicago Linder la pensava come Chaplin, ma resistette in quella città per girare il suo secondo film, spostandosi poi in California per il terzo. Non portò mai a termine il contratto da dodici film con la Essanay: nella primavera del 1917 si ammalò gravemente e nell'estate successiva ritornò a Parigi. L'esperienza con la Essanay lasciò l'amaro in bocca a lui, ma anche a George K. Spoor, che tanti sforzi aveva fatto per ingaggiarlo.

Lisa Stein Haven

saturated with the continental idea of humor which doesn't always score with our own country." Linder was to learn this difficult lesson, but much too late for the success of his Essanay contract. James S. McQuade in the Moving Picture World, *however, praised one particular sequence: "The services of Max as a pianist at a special concert given aboard ship affords one of the most mirthful incidents during the voyage. A storm comes up and the piano slides backward and forward across the salon, with Max either in hot pursuit or in quick retreat; but he always contrives to stick to the piano stool, although in its mad gyrations it is sometimes turned upside down."*
Linder had the same opinion of the Chicago weather as Chaplin, but managed to stay in the city to produce his second film, moving to California for the third. He never completed his twelve-film contract for Essanay, becoming gravely ill in the spring of 1917 and traveling back to Paris later that summer. The Essanay experience left a bad taste in his mouth, and in that of George K. Spoor, who had worked so hard to sign him. – Lisa Stein Haven

MAX ENTRE DEUX FEUX (US: **Max, the Heartbreaker**; GB: **From the Frying Pan into the Fire**) (FR 1917)
REGIA/DIR, SCEN: Max Linder. CAST: Max Linder (*se stesso/himself*), Marcelle Leuvielle (*Dora, la bionda/the blonde*), ? (*Maud, la mora/the brunette*). PROD: Pathé (cat. no. 7727). RIPRESE/FILMED: 1916 (Genève). ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: 03.04.1917. USCITA/REL: 04.05.1917 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: DCP, 11' (da/*from* 35mm, [orig. 580 m.]); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Quando si sentiva vicino al crollo mentale o fisico, Max Linder si rifugiava in Svizzera (a Chamonix o a Montreux) oppure sulla riviera francese (a Nizza o a Monte Carlo). Tali erano le sue condizioni quando girò *Max entre deux feux*, realizzato assai probabilmente nel

Whenever Max Linder was nearing a mental or physical breakdown, he fled to either Switzerland (Chamonix or Montreux) or the French Riviera (Nice or Monte Carlo). Such was his state when he filmed Max entre deux feux, *which was most likely filmed in*

1916 ma distribuito solo nella primavera successiva, quando Linder si trovava ancora in America. La Pathé spesso rinviava la distribuzione dei suoi film, in modo da mantenerlo sugli schermi francesi con la maggior frequenza possibile.
In questo periodo di convalescenza, Linder portò con sé la sorella Marcelle, cui affidò il ruolo di una delle due donne che nel film si contendono il suo affetto. Nel tipico stile dell'elegantone maxlinderiano, egli giunge sulla Costa Azzurra e decide di corteggiare due donne, nella speranza che nessuna delle due si accorga dell'altra. Per un po' ci riesce, ma l'inganno è presto scoperto. Le due signore si sfidano allora a duello per decidere quale di loro dovrà essere il vero amore di Max; questi si nasconde su un albero per osservare lo svolgimento della tenzone, ma finisce per buscarsi una pallottola.
Il critico del *Moving Picture World* (30 giugno 1917) dedicò più inchiostro alla "bellezza scenografica della Riviera" che alla riuscita o meno della comica: "La comicità tarda ad arrivare, ma quando arriva, Max suscita risate in quantità." Certamente, l'apparizione di Linder in un film Pathé nella primavera del 1917 deve aver confuso il pubblico, poiché i giornali erano occupati a seguire le sue attività in America, dove egli aveva firmato un contratto con la Essanay. – Lisa Stein Haven

1916 but not released until the following spring, when Linder was still in America. Pathé often held Linder's films for later release to keep him on French screens as frequently as possible.
For this period of recuperation, Linder took with him his sister Marcelle, whom he cast as one of the two women vying for his affections in the film. In true Max Linder dandified fashion, he arrives on the Côte d'Azur and decides to woo two women, hopefully without either of them finding out. Max is successful for a while, but his ruse is soon discovered. The ladies decide to engage in a duel to decide who will be Max's true love, but Max hides high in a tree to observe the proceedings and ends up being the receiver of the gunshot.
The reviewer in the Moving Picture World *(30 June 1917) spent more ink proclaiming "the scenic beauty of the Riviera" setting rather than the success or failure of Linder's comedy: "The comedy element is rather slow in coming, but when it comes Max gets over a full share of laughs." Certainly, Linder appearing in a Pathé film in the spring of 1917 must have been a bit confusing for audiences, since headlines were busy reporting his activities in America, working under contract to Essanay. – Lisa Stein Haven*

LE PETIT CAFÉ (Il Caffé Philibert) (FR 1919)
REGIA/DIR, MONT/ED: Raymond Bernard. SCEN, ADAPT: Raymond Bernard, Henri Diamant-Berger, sulla pièce di/*based on the play by* Tristan Bernard (1912). PHOTOG: Marc Bujard, ? Dugord. CAST: Max Linder (*Albert Loriflan*), Henri Debain (*lo sguattero/the dishwasher*), Jean Joffre (*Philibert*), Wanda Lyon (*Yvonne Philibert, sua figlia/his daughter*), Flavienne Mérindol (*Edwige*), Andrée Barelly (*Bérangère d'Aquitaine*), Armand Bernard (*Bouzin*), Francis Halma (*Bigredon*), Major Heitner (*il pianista tzigano/gypsy pianist*). PROD: Films Diamant-Berger. DIST: Pathé-Consortium-Cinéma. ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: 15.11.1919 (Ciné Max-Linder, Paris). USCITA/REL: 19.12.1919 (Omnia Pathé, Paris). COPIA/COPY: 35mm, 1266 m., 55' (20 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Národni filmový archiv, Praha.

Nell'estate del 1917 Max Linder tornò dagli Stati Uniti, deluso e insoddisfatto per le condizioni del suo contratto con la Essanay e per il relativo insuccesso dei film che aveva girato con quella casa di produzione. Per dare nuovo impulso alla sua carriera cinematografica francese, scelse di adattare *Le Petit Café*, un popolare lavoro teatrale scritto nel 1912 da Tristan Bernard. Il regista sarebbe stato il figlio di Bernard, Raymond, mentre il produttore sarebbe stato Henri Diamant-Berger, amico di Linder.
Benché questa sia la prima versione per lo schermo della commedia di Bernard, la trama di quest'ultima avrà sicuramente ispirato la pellicola di Mack Sennett *Tillie's Punctured Romance* (1915): in entrambi i film figura un ricco patriarca appassionato di alpinismo che precipita e muore, con gli eredi "mancanti" che apprendono dell'eredità mentre servono ai tavoli.
Linder è l'erede sconosciuto, Albert Loriflan, che trova lavoro al Café Philibert. Egli ignora la bellezza e il fascino della figlia di Philibert, Yvonne (interpretata dall'attrice americana Wanda Lyon), e sul luogo di lavoro è perseguitato dalle morose vecchie e nuove. Dall'avventura di una notte con la violinista Edwige (energicamente incarnata da Flavienne Mérindol) nascono vari comici incontri, che raggiungono il culmine nella scena in cui

Max Linder returned from the United States in the summer of 1917, in a state of defeat and dissatisfaction due to the terms of his Essanay contract and the relative lack of success his Essanay films had enjoyed. To attempt to reinvigorate his French film career, he chose an adaptation of a popular stage play written in 1912 by Tristan Bernard, Le Petit Café. *Bernard's son Raymond would direct, and Linder's friend Henri Diamant-Berger would produce.*
Although this would be the first screen version of Bernard's play, its plot surely may have inspired Mack Sennett's 1915 film Tillie's Punctured Romance*: both films feature a mountain-climbing wealthy patriarch who falls to his death and "missing" heirs who learn of their legacy while working waiting on tables.*
Linder plays the missing heir, Albert Loriflan, who finds a job at the Café Philibert. He ignores the beauty and charm of Philibert's daughter Yvonne (played by American actress Wanda Lyon), and dalliances both old and new haunt Albert at his place of business. A one-night stand with Edwige the violinist (energetically played by Flavienne Mérindol) results in several humorous encounters,

Edwige, respinta, presenta ad Albert i suoi numerosi figlioletti sperando di conquistare la simpatia e l'"amore" di lui. Quando alla fine Albert riscuote l'eredità, dopo aver sventato il tentativo congiunto di sottrargliela da parte dell'avvocato di suo padre e di Philibert, l'umile cameriere si trasforma, nelle ore di libertà, in un elegante uomo di mondo. Ne scaturisce ben presto una storia d'amore con la facoltosa Bérangère d'Aquitaine, in scene girate al padiglione del Bois de Boulogne. In seguito, Bérangère sorprende Albert mentre spazza i pavimenti al caffè, lo affronta e lo abbandona disgustata. Albert e Yvonne si accorgono finalmente l'uno dell'altra ed egli comprende che in fondo non occorre aver denaro per essere ricchi.

Forse Linder, prima di accettare quest'adattamento, attese che fossero passati cinque anni buoni dall'uscita di *Caught in a Cabaret* di Charlie Chaplin (Keystone, 1914), per non ripetere, gag dopo gag, il film di gran successo in cui Chaplin aveva narrato la vicenda di un cameriere che si finge un ricco signore per corteggiare donne di ceto sociale superiore. Linder aveva incontrato Chaplin a Hollywood nel 1917 e i due rivali avevano stabilito un rapporto di reciproca ammirazione. Se il pubblico nota i nessi con *Caught in a Cabaret* o *Tillie's Punctured Romance*, Linder intende chiaramente questo film come un omaggio, o almeno un cenno di riconoscimento, al suo giovane omologo e concorrente: nella prima scena, vediamo Linder prodursi in un'imitazione fuori contesto di Charlot, facendo smorfie alla macchina da presa in quello che potrebbe essere un messaggio personale allo stesso Charlie.

In questo film Bernard ricorre di frequente all'iride in apertura, che era una pratica comune; è forse più significativo che egli faccia "narrare" Max Linder nella stessa inquadratura in cui compaiono le didascalie, e qualche volta lo faccia "narrare" nella parte inferiore dell'inquadratura, mentre attori e azione si vedono nella parte superiore. Inoltre, parecchi anni prima di *A Woman of Paris* di Chaplin (1923) e delle opere americane di Ernst Lubitsch, Bernard riesce efficacemente a descrivere una delle avventure di una notte di Albert (quella con Edwige) puntando la cinepresa sull'ombrello rotto di lui, lasciato sulla soglia della casa di lei quando i due vi giungono al buio, e ancora nell'identica posizione la mattina seguente.

G. de LaPlane intervistò Linder per la rivista francese *La Rampe* nell'ottobre del 1919, poco prima dell'esordio del film. Ecco le impressioni dell'attore: "Volevo semplicemente sfruttare l'estate girando un film in Francia. Diamant-Berger mi ha offerto una parte che desideravo interpretare da parecchi anni e quindi ho accettato. Convinto che le star debbano dare l'esempio, mi sono sforzato di realizzare la volontà dell'autore e regista nel corso di tre mesi di amichevole collaborazione. Raramente mi sono imbattuto in un ruolo che, per un attore, fosse più attraente di quello di Albert in *Le Petit Café*. Sono felice di essere riuscito a portarlo sullo schermo."

A parere di Louis Delluc, che recensì il film su *Paris-Midi* (21.12.1919) e *Le Siècle* (22.12.1919), chi aveva apprezzato la versione teatrale, avrebbe gradito anche quella cinematografica. "Riderete di nuovo", scrisse. Il critico elogiò tutta la troupe — e il regista Bernard — ma dedicò spazio assai maggiore a Linder: "Noteremo una particolare cura nel gioco delle luci e nella scelta di 'ambientazioni naturali'. Se non vedremo tutto, se

culminating in the rejected Edwige presenting her many children to Albert in hopes of gaining his sympathy and "love." When Albert finally receives his inheritance, after his father's lawyer and Philibert join together in an attempt to pinch it from him, the lowly waiter is transformed into a well-dressed man-about-town in his off-hours. This quickly results in a romance with well-to-do Bérangère d'Aquitaine, in scenes shot at the Pavillon in the Bois de Boulogne. She later discovers Albert sweeping up at the café, confronts him, and leaves him in disgust. Albert and Yvonne discover each other at last, and he realizes that he doesn't need money to be a rich man after all.

Perhaps Linder waited to agree to this story until a good five years after Charlie Chaplin's Caught in a Cabaret *(Keystone, 1914) in order not to repeat, gag for gag, Chaplin's particular success with the story of a waiter who masquerades as a wealthy gentleman in order to woo women above his class. Linder had met Chaplin in Hollywood in 1917, and the two rivals formed a mutual admiration society. If the audience makes the correlations to* Caught in a Cabaret *or* Tillie's Punctured Romance, *Linder clearly intends the film to be an homage, or at least a nod, to his young counterpart and competitor: the first scene is an out-of-context Linder imitation of Chaplin's Little Tramp — mugging at the camera in what might be a personal message to Charlie himself.*

Bernard makes frequent use of the iris-out in the film, a common practice, but perhaps more notable is his use of Max Linder "narrating" in the same frame with the printed titles, as well as sometimes "narrating" at the bottom of the frame with actors and action taking place at the top. And, several years before Chaplin's A Woman of Paris *(1923) and the American works of Ernst Lubitsch, Bernard effectively communicates one of Albert's overnight adventures (with Edwige) by focusing the camera on his broken umbrella — left outside her house when they arrive in the dark, and still in that same position the next morning.*

G. de LaPlane interviewed Linder for the French revue La Rampe *in October 1919, shortly before the film's premiere. Linder had this to say about the production: "I simply wanted to profit from the summer by filming in France. Diamant-Berger offered me a role I have wanted to play for many years, so I accepted. Convinced that the example must be set by the stars, I strove to realize the will of the author and director during three months of friendly collaboration. I have rarely encountered a more attractive role for an actor than that of 'Albert' in* Le Petit Café. *I am happy to have been able to bring it to the screen."*

Louis Delluc reviewed the film in both Paris-Midi *(21.12.1919) and* Le Siècle (22.12.1919), *arguing that if you liked the stage version, you would like the film version. "You will laugh again," he writes. While he commends the company itself — and Bernard the director — he has much more to say about Linder: "We will notice a real effort in the play of certain lighting and the choice*

non ci accorgeremo di questi particolari che pure varrebbe la pena di ricordare, la colpa sarà di Max Linder. Egli è così sfavillante che viene da chiedersi se questa non sia una commedia intitolata Max Linder, in cui tutti i personaggi si chiamano Max Linder, e tutti gli attori sono l'unico e innumerevole Max Linder. Non lo abbiamo mai visto spendere tanta verve ed energia. Che fuochi d'artificio! Umorista, acrobata, ballerino, giocoliere, mimo, attor giovane, quale ruolo non interpreta? Questa è una parte fatta su misura per portare al trionfo tutte le sue brillanti doti. Finalmente!"

Il film di Linder godette di una lunga popolarità. Maurice Chevalier ne propose un rifacimento alla Paramount, che acquistò i diritti cinematografici e lo realizzò a Hollywood nel 1930 in due versioni, una inglese e una francese (*Playboy of Paris* e *Le Petit Café*), entrambe interpretate da Chevalier e dirette da Ludwig Berger. Il copione funzionava ancora: la versione francese ebbe un a Parigi un successo strepitoso.

Lisa Stein Haven

of 'natural settings'. If we don't see everything, if we are unaware of such details worth remembering, the fault will be Max Linder's. He is so dazzling that one wonders if it is not a comedy whose title is Max Linder, all of whose characters are named Max Linder, whose actors are all the unique and innumerable Max Linder. We have never seen him expend so much verve and energy. What fireworks! Humorist, acrobat, dancer, juggler, mime, jeune premier, *what isn't he? This is a role tailor-made for the triumph of all his brilliant gifts. Finally!"*

The Linder film was fondly remembered for years. Maurice Chevalier proposed a remake to Paramount, who bought the screen rights and filmed it in Hollywood in 1930 in English and French versions, Playboy of Paris *and* Le Petit Café, *both starring Chevalier and directed by Ludwig Berger. The script still worked; the French version was a smash hit in Paris.*

Lisa Stein Haven

AU SECOURS! (FR 1924)

REGIA/DIR: Abel Gance. SCEN: Abel Gance, da un'idea di/*from an idea by* Max Linder. PHOTOG: Georges Specht, Emile Pierre, André Raybas. CAST: Max Linder (*Max*), Gina Palerme (*Sylvette*), Jean Toulout (*Comte de l'Estocade*). RIPRESE/FILMED: 1923. PROD: Films Abel Gance. DIST: Comptoir Ciné Location Gaumont. ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: 17.06 + 26.08.1924. USCITA/REL: 24.10.1924. COPIA/COPY: 35mm, 490 m. (orig. 1500 m. ridotti a/*cut to* 900 m.), 24' (18 fps); did./*titles:* FRA, sbt. ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Quando prese in considerazione l'idea di realizzare un film con il vecchio amico Max Linder, Abel Gance aveva ormai completato il suo capolavoro *La Roue* (1923) e stava per iniziarne un altro, l'epico film di sette ore *Napoléon* (1927). Si mormorò che Linder avesse scommesso con Gance che non sarebbe riuscito a girare un film in tre giorni; il risultato sarebbe stato *Au secours!* di 18 minuti. All'inizio della vicenda, il personaggio interpretato da Linder si reca al proprio club, la prima sera della sua luna di miele e accetta una scommessa: riuscirà a resistere in una certa casa infestata dagli spiriti per un'ora intera, dalle undici a mezzanotte. Accolto da una folta schiera di demoni, fantasmi e animali spaventevoli, egli è ormai a uno o due minuti dalla vittoria, quando riceve una telefonata: la sua novella sposa Sylvette, in preda al panico, gli comunica che un mostro la sta aggredendo. In una scena tesa ed emozionante, Max cede subito alle lacrime temendo per la sorte della moglie, perde la scommessa e si precipita a casa, per scoprire che ella non corre alcun pericolo. Il proprietario della casa infestata, anch'egli membro del club, ha escogitato questo stratagemma per pagare una parte delle spese (non ha mai perso una di queste scommesse).

Il film fu un insuccesso di pubblico — esiste un carteggio che documenta gli sforzi compiuti da Gance per farlo distribuire in qualche modo in America — ma contiene alcuni rudimentali elementi dello stile di Gance: in particolare il montaggio ad alta velocità, le immagini in negativo, le riprese al rallentatore e il rovesciamento delle

By the time he considered making a film with longtime acquaintance Max Linder, Abel Gance had completed his masterpiece La Roue *(1923), and was about to begin another, the 7-hour epic* Napoléon *(1927). Rumor has it that Linder made a bet with Gance that he couldn't make a film in only three days, and that the result was supposedly the 18-minute* Au secours!

The plot begins with Linder's character visiting his gentlemen's club on the night of his honeymoon and accepting a bet that he can remain in a certain haunted house for exactly one hour, from 11 to midnight. Greeted with various ghouls, phantoms, and scary animals, Linder's character is only a minute or two away from success when he receives a panicked telephone call from his new wife Sylvette that she is being attacked by some monster. In an emotionally packed scene, Max succumbs easily to tears in his fear for his wife, ends the bet in failure, and runs home to find his wife in no danger. The owner of the haunted house, a club member, has developed this ruse to help pay expenses, because he has yet to lose such a bet.

While the film was a popular failure — in fact, correspondence exists as to the lengths Gance went in his attempts to get it distributed in America at all — it does contain some rudimentary Gance-isms, most notably his use of high-speed montage, negative image, slow-motion, and reverse-motion. For instance, in a scene in which Max is hanging from a chandelier, Gance

direzioni di ripresa. Per esempio, nella scena in cui Max è appeso a un candelabro, Gance distorce le immagini per creare una reale sensazione di vertigine.
Tra la fine delle riprese, nel giugno 1923, e l'uscita del film il 24 ottobre 1924, Linder incontrò la donna che avrebbe segnato il suo definitivo sprofondare nella follia: la giovane Ninette Peters, che conobbe in Svizzera mentre recuperava le forze dopo la collaborazione con Gance. Dapprima la rapì, e poi la sposò il 2 agosto 1923 nella chiesa di Saint Honoré d'Eylau a Parigi. Gance fu una delle poche persone che ricevettero la partecipazione di nozze sia dalla famiglia della sposa che da quella dello sposo. In quel momento all'orizzonte di Linder vi era un solo film, *Le Roi du Cirque / Max, der Zirkuskönig* (1924), che avrebbe girato presso i nuovissimi studio Vita-Film di Vienna. Lì egli avrebbe cercato per la prima volta di uccidere sua moglie e se stesso. Il secondo tentativo, riuscito, ebbe luogo un anno dopo all'Hotel Baltimore di Parigi, la notte di Halloween del 1925. – Lisa Stein Haven

distorts the image such that a sense of vertigo is effectively created.
Between the end of filming in June 1923 and the film's release on 24 October 1924, Linder met the woman who would mark his ultimate descent into madness, young Ninette Peters, whom he met in Switzerland while recuperating after his collaboration with Gance. He would first kidnap her, then marry her on 2 August 1923 in the church of Saint Honoré d'Eylau in Paris. Gance was one of the few to receive an announcement of the marriage from both the bride and groom's families. There was only one film on Linder's horizon at this point, Le Roi du Cirque / Max, der Zirkuskönig *(1924), which he would film at Vienna's brand-new Vita-Film studios. Linder's first attempt on the life of his wife and himself would also take place there. His second, ultimately successful, attempt would occur a year later, in the Hotel Baltimore in Paris, on Halloween night 1925.*
Lisa Stein Haven

Prog. 2 Prossima fermata Hollywood / *Next Stop Hollywood*

Puffy

NOT GUILTY! (US 1926)
REGIA/DIR, SCEN: Harry Sweet. SUPV: W. Scott Darling. PHOTOG: Otto Himm. CAST: Charles Puffy [Karoly Huzár], Elsie Tarron, Harry Lorraine, William Franey, Merta Sterling, George Ovey, James Donnelly, Joe Young. PROD: Universal/Bluebird Comedies. COPIA/COPY: DCP, 10' (da/*from* 16mm); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nato a Budapest nel 1888, Karoly Huzár è stato un attore teatrale e cinematografico molto attivo sulla scena europea. Dopo aver frequentato la scuola dell'associazione nazionale degli attori ungheresi, esordì a teatro nel 1905. Da allora fino all'inizio degli anni Venti recitò in ogni tipo di spettacolo teatrale e di cabaret. Il biglietto d'ingresso per il mondo del cinema lo acquistò grazie alla popolarità raggiunta interpretando a teatro il protagonista degli sketch di "Pufi Huzár" ("Pufi" in ungherese significa "ciccione"), che nel 1914 diventarono una serie di comiche da un rullo. Di queste, forse l'unico titolo superstite è *Vig egyveleg, avagy Pufi es tarsai* (1914), che racconta le sue disavventure nel tentativo di acquistare un paio di scarpe. Lui ha un aspetto molto simile a quello delle sue comiche americane, il che fa pensare che i primi cortometraggi ungheresi siano stati il modello dei suoi film successivi.
Negli anni Venti Huzár interpretava parti da caratterista in celebri film tedeschi come *Dr. Mabuse, der Spieler* di Fritz Lang (1922) e nel 1924 cominciò a comparire in pellicole hollywoodiane. Ribattezzato Charles Puffy, approdò alla Universal per una serie comica girata tra il 1925 e il 1928, in cui lo troviamo nelle consuete situazioni slapstick, con lui che, nuovo arrivato nel selvaggio West o costretto a travestirsi da donna, cerca di sottrarsi a una moglie iraconda (e agli iracondi mariti di altre mogli).

Karoly Huzár, born in Budapest in 1888, was a busy European stage and film actor. After going to Hungary's National Actors' Society School, he made his professional stage debut in 1905. From then until the early 1920s he was busy performing in all kinds of legitimate theatre and cabaret. His ticket to the movies came from his popularity as the star of a series of "Pufi Huzár" ("Pufi" means "Fatty" in Hungarian) stage sketches, which led to them being made as one-reelers in 1914. The only rare survivor, Vig egyveleg, avagy Pufi es tarsai *(1914), chronicles his misadventures trying to buy a pair of shoes. Looking very much like he does in his American comedies, it suggests that these were a blueprint for his later films. By the 1920s Huzár was appearing in character parts in well-known German films such as Fritz Lang's* Dr. Mabuse, der Spieler *(1922), and in 1924 he begins showing up in Hollywood pictures. Renamed Charles Puffy, he set up shop at Universal, where he became their answer to Fatty Arbuckle in a series of comedies from 1925 to 1928, which found him in the usual slapstick predicaments of trying to avoid an irate wife (as well as other wives' irate husbands), being a tenderfoot Out West, or having to disguise himself as a woman.*
Considered lost for many years, Not Guilty! *was recently found by*

Considerato da anni perduto, *Not Guilty!* è stato recentemente ritrovato dalla Library of Congress. Dopo un incipit abbastanza innocente, con Puffy e la sua bella che vanno a sposarsi in municipio, le cose precipitano rapidamente in una situazione da incubo, una versione slapstick del *Processo* di Kafka. L'umorismo nero del film deriva dallo sceneggiatore e regista Harry Sweet, che aveva un senso della comicità tutto suo. Sweet è stato purtroppo dimenticato perché morì nel 1933, a soli 31 anni, e la gran parte dei suoi film non esiste più.
Con l'avvento del sonoro, Huzár tornò in Germania e partecipò a film come *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, 1930). Lui però era ebreo e la sua carriera ne subì le conseguenze. Riparò in Ungheria, ma i nazisti arrivarono anche lì. Nel 1940 accettò un'offerta della M-G-M e cercò di rientrare negli Stati Uniti, ma scomparve lungo il tragitto: si ritiene che sia morto a Vladivostok o in Giappone, in un momento imprecisato fra il 1941 e il 1943. – Steve Massa

the Library of Congress, and begins innocently enough, with Puffy and his sweetie going to City Hall for a marriage license. Things quickly spiral into a nightmare slapstick version of Kafka's The Trial. *The film's black comedy comes from the writer and director Harry Sweet, who had his own unique sense of humor. Sadly Sweet has been forgotten, as he died young at 31 in 1933 and most of his films no longer survive.*
With the arrival of sound Huzár moved back to Germany and appeared in features like Der blaue Engel *(*The Blue Angel*, 1930), but being Jewish his career took a bad turn. He fled back to Hungary to get away from the Nazis, but they eventually caught up with him there. In 1940 he accepted an offer from M-G-M and tried to get back to the United States, but disappeared on the way. It's thought that he died in either Vladivostok or Japan sometime between 1941 and 1943. – Steve Massa*

Lupino Lane

THE BLUNDERS OF MR. BUTTERBUN: TRIPS AND TRIBUNALS (GB 1918)
REGIA/DIR, SCEN: Fred Rains. CAST: Lupino Lane, Fred Rains. PROD: Hagen and Double. COPIA/COPY: 35mm, 1709 ft. [orig. 2000 ft.], 25'18" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Le comiche con Mr. Butterbun erano confezionate su misura per il giovane Lupino Lane, che sarebbe diventato uno dei grandi protagonisti della slapstick comedy nella Hollywood degli anni Venti. Questo è uno dei due episodi superstiti. La serie fu distribuita nel quadro delle "Kinekature Comedies", interpretate da divi del music hall o della pantomima, che utilizzavano un dispositivo brevettato per ottenere una distorsione anamorfica dagli effetti comici. La trasformazione era spesso provocata da un oggetto come un anello magico, sulla falsariga di altri analoghi congegni da pantomima quali il bottone di Alf, la lampada magica di Aladino, ecc. I valori della produzione sono modesti e la regia di Fred Rains (il padre di Claude Rains) non brilla per originalità, ma lo humour con cui è descritto il tribunale, con la sua arguzia cockney, solleva il film al di sopra di altre comiche del periodo.
In quest'episodio, Mr. Butterbun, un tontolone interpretato da Lupino Lane, viene chiamato a presiedere un tribunale d'appello per i coscritti della prima guerra mondiale. Riuscito a vestirsi dopo mille comiche difficoltà, esce di gran carriera. Vediamo la Corte mentre giudica i ricorsi di vari personaggi comici, che tirano fuori i consueti pretesti per evitare la leva: sono troppo vecchi o troppo giovani, hanno importanti compiti bellici da svolgere o madri vedove da assistere, e così via. La seduta sfocia nel caos a causa delle confuse decisioni dei giudici. Nella seconda parte questi vanno prima alle corse e quindi al ristorante dove consumano un'enorme quantità di champagne che poi non sono in grado di pagare. Ulteriori sviluppi comici si hanno quando Mr. Butterbun torna a casa dove deve affrontare la moglie inferocita. – Bryony Dixon

The Mr. Butterbun *comedies were a vehicle for youthful comedian Lupino Lane, who would go on to be one of the great slapstick comedians in 1920s Hollywood. This is one of two surviving episodes. The series was issued as part of the "Kinekature Comedies", featuring stars from music hall or pantomime, which exploited a patented gimmick which distorted the film image anamorphically for comic effect. The transformation was often triggered by a device such as a magic ring, in the same style as other such pantomime devices, including Alf's Button, Aladdin's magic lamp, etc. The production values are modest and the direction by Fred Rains (Claude Rains' father) is unflashy, but the humour around the tribunal has a Cockney wit that raises it above other comedies of this era.*
In this episode, the silly-ass Mr. Butterbun, played by Lupino Lane, receives a request to lead an appeal tribunal for First World War conscripts, and rushes off after much comic business getting dressed. The Board is shown at work judging the appeals of various comic characters who attempt to fool them with the usual excuses – being too old, too young, engaged in important war work, having widowed mothers to care for, and so on. Chaos ensues as the Board make a mess of their decisions. In the second part, the Board members go off to the races, and subsequently to a restaurant where they ring up a huge bill on champagne which they are unable to pay. Mr. Butterbun goes home very drunk, with more comic business, to face his angry wife. – Bryony Dixon

THE MISSING LINK (GB 1917) (frammento/*fragment*)
REGIA/DIR, SCEN: W. P. Kellino. CAST: Lupino Lane, Winifred Delevanti, Blanche Bella, W. P. Kellino. PROD: Homeland Productions. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 149 ft. [orig. 2440 ft.], 2'12" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Definito da *The Bioscope* del 24 maggio 1917 "una farsa vivace e scoppiettante", questo è il primo film girato da Lupino Lane per la Homeland Productions (nel 1916 ne aveva realizzati alcuni per la John Bull, in cui aveva interpretato il personaggio di "Little Nipper") ed è diretto da W. P. Kellino, specialista del genere comico. La vicenda si impernia sugli sforzi della madre vedova di Lupino di allacciare una relazione sentimentale con un insegnante, spedendogli in classe il figlio ormai grande vestito da scolaro. Lupino introduce clandestinamente a scuola la sua bella – che è la figlia del professore – travestita da ragazzo; ne consegue una serie di scene comiche che offrono a Lupino l'occasione di esibirsi nei suoi caratteristici capitomboli. Varie scene esilaranti in classe, in un negozietto di alimentari, in un dormitorio, all'anagrafe e nella cucina della mamma si concludono con l'entrata in scena dello scimmione del professore (Will Kellino in costume scimmiesco), il cosiddetto "anello mancante". È un peccato che del più vecchio film superstite di Lupino Lane, che originariamente era lungo 36 minuti) sia giunta a noi solo la scena della classe. Il film fu accolto molto favorevolmente, e un critico scrisse: "*The Missing Link* è una commedia che dipende interamente dallo spirito con cui è recitata; con Lupino Lane e Winnie Delevanti nei ruoli principali non vi può essere alcun dubbio sul suo successo". – BRYONY DIXON

Described in The Bioscope *of 24 May 1917 as "a brisk and bustling farce", this was Lupino Lane's first film for Homeland Productions (he had made a few films in his "Little Nipper" character in 1916 for John Bull) and directed by comedy specialist W. P. Kellino. The comedy revolves round the efforts of Lupino's widowed mother to carry on a flirtation with a school professor by sending her grown son back to the classroom dressed as a schoolboy. Lupino smuggles his girlfriend, the professor's daughter, into school dressed as a boy, leading to a series of comic scenes in which Lupino gets to perform his trademark pratfalls. Some uproarious scenes in the classroom, a tuck shop, a dormitory, a registry office, and the mother's kitchen lead up to the introduction of the professor's ape (Will Kellino in a monkey costume), the so-called "missing link". It is regrettable that only the classroom scene survives as a record of Lupino Lane's earliest existing film, which was once 36 minutes long. It was well received, with one reviewer commenting,* "The Missing Link *is a comedy which depends entirely on the spirit in which it is played and with Mr. Lupino Lane and Miss Winnie Delevanti in the chief parts there is never any question of its success." – BRYONY DIXON*

Ernst Lubitsch

DER STOLZ DER FIRMA [L'orgoglio della ditta/The Pride of the Firm] (DE 1914)
REGIA/DIR: Carl Wilhelm. SCEN: Jacques Burg, Walter Turszinsky. PHOTOG: Friedrich Weinmann. CAST: Ernst Lubitsch (*Siegmund Lachmann*), Martha Kriwitz (*Lilly Maass*), Victor Arnold (*J. C. Berg*), Albert Paulig (*Charly Forst*) , Alfred Kühne (*Herr Hoffmann*), Hugo Döblin. PROD: Paul Davidson, Projektions-AG "Union" [PAGU], Berlin. USCITA/REL: 30.07.1914 (UT Friedrichstraße, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 1258 m., 68' (16 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt; Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Il padre di Ernst Lubitsch era proprietario di una sartoria a Berlino; il figlio vi fu assunto come apprendista, nell'ipotesi che un giorno avrebbe rilevato l'azienda di famiglia. Ma Ernst Lubitsch voleva fare l'attore. Molte delle prime commedie in cui egli compare non sono dirette da lui, ma alludono alla sua storia personale. La trama si svolge in case di moda in cui Lubitsch, commesso goffo ma abile, cerca di sfuggire alle fatiche del lavoro, affascina le clienti e infine impressiona i superiori con la sua impertinenza e l'atteggiamento da simpatica canaglia. Anche i nomi dei personaggi riecheggiano le origini ebraiche della figura incarnata da Lubitsch: Moritz Abramowsky, Siegmund Lachmann, Sally Pinkus, Sally Katz.
"Spesso si è detto che la gente non ama i film ambientati in un *milieu* ebraico; è un punto di vista insostenibile. Se un film del genere suscita disapprovazione, ciò avviene unicamente a causa di una rappresentazione inadatta all'umorismo ebraico, e in tal caso l'artista avrebbe fatto

Ernst Lubitsch's father was a master tailor in Berlin; his son was hired as an apprentice in his shop with the intention that he would later take over the business. But Ernst Lubitsch wanted to be an actor. Many of the early comedies in which he appeared were not yet directed by him, but they reference his background. They take place in fashion houses, where clumsy but clever salesman Ernst Lubitsch wants to escape from the burdens of work, charms the female customers, and ultimately impresses his bosses with his impertinence and rascally attitude. The very names of his roles point to the Jewish character of the figure embodied by Lubitsch: Moritz Abramowsky, Siegmund Lachmann, Sally Pinkus, Sally Katz.
"It has often been said that people object to films in the Jewish milieu. *That is a totally unbelievable point of view. In case such a film provokes disapproval, this is solely because of a presentation unsuitable for Jewish humor, and then the artist had better leave*

Der Stolz der Firma, 1914: Ernst Lubitsch. (DFF-Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Wiesbaden)

meglio a lasciar perdere, oppure per quel tipo di plateale esagerazione che nuoce a qualsiasi forma di rappresentazione artistica e ne compromette l'effetto. L'umorismo ebraico, ovunque si manifesti, è gradevole e artistico, e ha in qualsiasi contesto una parte tanto importante, che sarebbe ridicolo volerne privarne il cinema" (Ernst Lubitsch, in una conversazione con Julius Urgiß, *Der Kinematograph*, 30.08.1916).
Der Stolz der Firma è una variante del film *Die Firma heiratet*, che il regista Carl Wilhelm e gli sceneggiatori Jacques Burg e Walter Turszinsky

his hands off it, or because of the type of excessive exaggeration that compromises each and any form of artistic presentation and harms its effect. Jewish humor, wherever it may appear, is pleasant and artistic, and plays such a big role everywhere that it would be ridiculous to deprive cinema of it." (Ernst Lubitsch, in conversation with Julius Urgiß, Der Kinematograph*, 30.08.1916)*
Der Stolz der Firma *is a variation of sorts on the film* Die Firma heiratet*, which director Carl Wilhelm and scriptwriters Jacques Burg*

avevano realizzato l'anno precedente con Lubitsch nel ruolo del protagonista. La prima del film ebbe luogo il 30 luglio 1914, ma a causa dello scoppio della guerra la distribuzione nelle sale tedesche dovette attendere il giugno del 1915.
Nei titoli di apertura Lubitsch è presentato come la star del film: "Ernst Lubitsch, Deutsches Theater Berlin, interprete del ruolo eponimo". Nei rulli 2 e 3 gli sponsor dell'opera sono oggetto di una pubblicità sfacciata: "Tutti gli abiti sono stati confezionati dagli atelier della ditta Glaser & Goetz di Berlino. I cappelli sono della ditta Auguste Münzer di Berlino". Alla fine del film, che segue l'inesorabile ascesa dell'apprendista fino alla carica di direttore generale di una casa di moda ("Molti sono i chiamati … ma solo pochi non chiamati sono i prescelti!"), uno split-screen illustra con estrema chiarezza la metamorfosi del protagonista: Lubitsch "prima e dopo", il maldestro apprendista campagnolo dal vestito troppo stretto e l'uomo d'affari di successo con baffi e abiti eleganti.
Dopo la prima a inviti, il 1° agosto 1914 *Lichtbild-Bühne* scrisse: "Così, in tre atti e un epilogo …, tutto ciò che è originale e caratteristico, e rende tanto interessante l'ambiente di Hausvogteiplatz è passato sullo schermo. Le deliziose didascalie danno sapore all'intera vicenda, e le divertenti idee musicali del direttore Glücksmann la sottolineano abilmente con estrema finezza e umorismo; … gli artisti del cinema Marthe Kriwitz, Victor Arnold e Albert Paulig fanno corona a Lubitsch con talento, allegria e buon gusto. Che il tentativo sia riuscito, lo dimostra il successo del film: nonostante il pericolo di guerra, le tasse di censura, il calo dei prezzi e la mancanza di denaro, le risate sono state allegre, spensierate e ininterrotte".
Oggi ha un interesse speciale la descrizione del quartiere berlinese della moda e delle sartorie, che tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo gravitava intorno a Hausvogteiplatz.

Stefan Droessler

and Walter Turszinsky had made the previous year with Lubitsch in the lead. The film premiered on 30 July 1914, but was only released to German theatres in June 1915 due to the outbreak of war.
In the opening credits, Lubitsch is presented as the star of the film: "Ernst Lubitsch, Deutsches Theater Berlin, the actor in the title part." The film blatantly advertises the film's supporters in Reels 2 and 3: "All dresses are from the ateliers of the company Glaser & Goetz, Berlin. The hat models are from the house of Auguste Münzer, Berlin." At the end of the film, which shows the ruthless advancement of the apprentice to general manager of a fashion firm ("Many have the calling … but only a few uncalled ones are chosen!"), a split-screen shows the transition of the main character quite plainly: Lubitsch "now and then," the clumsy country apprentice in too-tight a suit, and the successful businessman with smart suit and moustache. After the premiere for invited guests, Lichtbild-Bühne *said on 1 August 1914: "Thus, in three acts and an epilogue (…), all that is original and characteristic, and makes those around Hausvogteiplatz so interesting, passed across the screen. Delightful intertitles give the real spice to the whole affair, and the amusing musical ideas of the conductor, Mr. Glücksmann, with great finesse and humor very cleverly underline the whole thing, in which (…) 'flicker' artists Marthe Kriwitz, Victor Arnold, and Albert Paulig group around Lubitsch to make things work with talent, good spirits, and taste. That it did has been proven by its success, since regardless of the danger of war, the fees of censorship, the dropping of prices, and lack of money, the laughter was carefree, cheerful, and without interruption."*
It is especially interesting today to see the depiction of Berlin's fashion and tailoring district, which was centred around Hausvogteiplatz in the late 19th and early 20th century. – Stefan Droessler

Max Linder

AU MUSIC-HALL (En el café concierto) (FR 1907)
REGIA/DIR: ?. CAST: Max Linder. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: incomp., DCP, 5' (da/*from* 35mm, 101 m., 16 fps); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Au Music-Hall contiene un nesso curioso e profetico tra Max Linder e Charles Chaplin, nessuno dei quali era un nome familiare al pubblico quando questo film fu distribuito nel 1907. Linder era allora semplicemente un valido attore a contratto con la Pathé: sarebbero passati altri due anni prima che egli mettesse completamente a punto il personaggio di "Max". Chaplin sarebbe giunto alla notorietà nel music hall solo nel 1908, come giovane star degli Speechless Comedians di Fred Karno.
Il nesso tra i due è costituito dallo sketch di maggior successo di Karno, *Mumming Birds*, frettolosamente allestito per una matinée speciale nel 1904 e poi sviluppato con i successivi titoli di *Twice Nightly* ("Due volte ogni sera", che risultò equivoco sui manifesti) e *A Stage Upon a Stage*. L'ambientazione è il palcoscenico di un music-hall, sul quale

Au Music-Hall *offers a curious prophetic link between Max Linder and Charles Chaplin, neither of whom was a familiar name to the public when it was released in January 1907. Linder was just a useful stock player at Pathé: it would be two more years before he fully established his character of "Max". Not until 1908 was Chaplin to make a name for himself in the music halls, as a coming star of Fred Karno's Speechless Comedians.*
The link between them is Karno's most successful sketch "Mumming Birds", quickly run up for a special matinee in 1904 and developed under the successive titles of "Twice Nightly" (which proved confusing on the posters), and "A Stage Upon a Stage". The setting was a music-hall stage, upon which a succession of ever more disastrously inept performers appeared,

si avvicenda una successione di artisti sempre più catastroficamente inetti, che subiscono i fischi, le urla e le aggressioni degli spettatori dei palchi ai due lati della scena. Il ruolo principale, quello dell'elegantone ubriaco nel palco in basso a sinistra, fu interpretato di volta in volta da tutte le star della compagnia di Karno, tra cui Charles e Sydney Chaplin e Stan Laurel (con il nome di Stanley Jefferson). Lo sketch ebbe enorme successo negli Stati Uniti, e fu certamente rappresentato anche a Parigi. *Au Music-Hall* è uno spudorato plagio di *Mumming Birds*, e Karno intentò subito un'azione legale contro la Pathé; vinse, ma si lamentò che il risarcimento ottenuto non giustificava la fatica dell'azione legale. Nell'autunno del 1908 lo stesso Chaplin recitò in *Mumming Birds* a Parigi. Avrebbe successivamente immortalato la sua interpretazione in questo ruolo nel film da lui girato nel 1915 per la Essanay, *A Night at the Show*, che conserva l'idea centrale dello sketch ma allarga l'azione e gli affida un secondo personaggio, Mr. Pest, uno spettatore sbronzo seduto in galleria. Il ventiquattrenne Linder, però, era arrivato prima di lui. – David Robinson

to the cat-calls and assaults of the occupants of stage boxes on either side of the set. The star role of a drunken swell in the lower prompt-side box was at various times played by all the Karno stars, including both Charles and Sydney Chaplin and Stan Laurel (as Stanley Jefferson). The sketch was a huge success in the USA and certainly played in Paris. Au Music-Hall *is a shameless plagiarism of "Mumming Birds", for which Karno promptly brought action against Pathé. He won, but complained that the damages awarded did not justify the trouble of the case.*

In Autumn 1908 Chaplin himself played "Mumming Birds" in Paris. Subsequently he was to perpetuate his performance in the role in his 1915 Essanay film A Night at the Show*, which maintains the central idea of the sketch, while opening out the action and giving him a second character, Mr. Pest, a drunken galleryite. But the 24-year-old Linder had beaten him to it.*

David Robinson

Cocl & Seff

COCL ALS HAUSHERR (AT 1913)

REGIA/DIR: Rudolf Walter, Josef Zeitlinger. SCEN: Ernst Marischka. CAST: Rudolf Walter (*Cocl*), Josef Holub (*Seff*), Karl Karner, Richard Koß, Irma Nemethy, Marianne Austerlitz, Oskar Lobl, Friedrich Schild, Georg Moga. PROD: Sascha Filmfabrik, Wien. COPIA/COPY: 35mm, 240 m., 10'29" (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien.

Un popolare sketch di music hall spesso aveva lunga vita: girava le sale per molti anni, veniva modificato oppure preso a prestito. Come dimostra l'esempio di *Au Music-Hall*, i primi film avevano bisogno di materiale, e lo prendevano qua e là senza farsi troppi scrupoli. Un altro famoso numero del music hall, *Home from the Honeymoon*, esordì nel 1905 e fu rappresentato per qualche anno dalla compagnia di Arthur Jefferson, noto impresario e produttore teatrale, che lo aveva scritto con l'aiuto del figlio Arthur Jr.; meglio noto oggi con il nome di Stan Laurel, il giovane Jefferson ricevette un primo e decisivo impulso dalla sua tournée con *Home from the Honeymoon*, che alla fine lo avrebbe condotto a entrare nella troupe di Fred Karno. Lo sketch avrebbe trovato la via del cinema a Hollywood, ma anche in Austria con *Cocl als Hausherr* (1913): "I paralleli con la familiare storia di Laurel e Hardy sono strettissimi; la differenza più significativa è l'arrivo di svariati aspiranti inquilini, anziché di una coppia. Sembra ragionevole ipotizzare che Arthur Jefferson potesse avere i motivi per affermare che questo film costituiva un adattamento non autorizzato del suo sketch – il cui esordio teatrale era avvenuto cinque anni prima della realizzazione del film – e che, data l'esistenza di una copia in lingua inglese, Jefferson potesse esserne a conoscenza. Perché allora Jefferson non avviò un'azione legale? La risposta sta forse nella causa giudiziaria intentata da Fred Karno in merito a un film realizzato nel 1907 dalla casa cinematografica francese Pathé Frères. Distribuita in Gran Bretagna con il titolo *At the Music Hall* – lo stesso con cui oggi è conservata al BFI – questa pellicola è palesemente una versione dello sketch di Karno *Mumming Birds*,

A popular music hall sketch could have a long life – touring theatres for many years in addition to various permutations and borrowings. As the example of Au Music-Hall *shows, early movies needed material, and weren't always particular where they got it. Another music hall skit of note,* Home from the Honeymoon*, debuted in 1905 and toured for a few years with the Arthur Jefferson Company. Jefferson, a well-known theatrical manager and producer, had written the piece with the help of his son Arthur Jr. Better known today as Stan Laurel, the younger Jefferson got an early leg up touring with* Home from the Honeymoon*, which would eventually lead to his own engagement with the Fred Karno outfit. The sketch would find its way to film by way of Hollywood, and even Austria in 1913's* Cocl als Hausherr*:*

"The parallels to the familiar L&H story are very close, the most significant difference being the arrival of several different would-be tenants rather than one couple. It seems reasonable to suggest that Arthur Jefferson might have had grounds to claim this to have been an unauthorised adaptation of his sketch – which had made its theatrical debut five years before the film was produced – and that, given the existence of an English-language print, Jefferson may indeed have been aware of it. So why didn't Jefferson take legal action? The answer may lie in a court case brought by Fred Karno over a film produced in 1907 by the French company Pathé Frères. Released in Britain as At

successivamente interpretato da Charlie Chaplin e Stan Laurel negli Stati Uniti (il protagonista del film della Pathé è Max Linder che, ironia sella sorte, avrebbe poi esercitato una forte influenza sull'opera cinematografica di Chaplin). Karno perse la causa. A lungo ho pensato che il motivo fosse da ricercarsi nella mancanza, allora, di precedenti legali relativi ai diritti cinematografici di opere letterarie, ma secondo quanto afferma lo storico Barry Anthony – nel suo recente volume *Chaplin's Music Hall* – la decisione fu sfavorevole per Karno in quanto il giudice ritenne che lo sketch non si potesse definire un'opera drammatica, del tipo che sarebbe stato tutelato dai diritti di autore. Ciò rispecchia, verosimilmente, la distinzione allora corrente tra il music-hall e il cosiddetto teatro "legittimo", di cui Jefferson – che operava in entrambe le categorie – doveva essere perfettamente consapevole". (*Glenn Mitchell, 2013*)

Rudolf Walter e Josef Holub, gli interpreti di Cocl e Seff, furono due tra le prime star cinematografiche austriache. Quando trasposero in un film le loro esperienze teatrali, nel 1912, Walter, tozzo e tarchiato, e Holub, secco e munito di occhiali che gli davano un'aria da gufo, si collocarono saldamente nella tradizione dei tramp-clown ("clown vagabondi"); il loro contrastante aspetto fisico ne fa diretti precursori di Laurel e Hardy. *Cocl als Hausherr*, che risale agli inizi del loro sodalizio cinematografico, è diretto da Rudolf Walter in tandem con l'operatore Josef Zeitlinger. I due vestono i panni di una coppia di vagabondi, che approfittano di una casa vuota per affittarne le stanze a una sfilza di personaggi eccentrici. L'inatteso ritorno dell'autentico padrone di casa induce i nostri comici eroi a darsela a gambe. Relativamente sconosciuti al di fuori della natia Austria, Walter e Holub continuarono a rappresentare le disavventure di "Cocl und Seff" fino al 1923. – Steve Massa

the Music Hall – *under which title it survives at the BFI – the film is an obvious version of Karno's sketch* Mumming Birds, *which Charlie Chaplin and Stan Laurel later performed in the USA. (Its star was Max Linder who, ironically, was to prove a major influence on Chaplin's screen work.) Karno lost the case. I had long believed this to have been because there had yet to be a legal precedent concerning screen rights to literary works, but according to historian Barry Anthony – in his recent book* Chaplin's Music Hall – *the decision went against Karno because the judge believed the sketch did not qualify as a dramatic piece, of the type that would be protected by copyright. This, presumably, reflects the then-current distinction between music-hall and the so-called 'legitimate' theatre, of which Jefferson – who worked in both categories – would have been all too aware." (Glenn Mitchell, 2013)*

Rudolf Walter and Josef Holub as Cocl and Seff were two of the original Austrian movie stars. Bringing their stage backgrounds to film in 1912, the thickset Walter and the skinny (and usually owlishly bespectacled) Holub were firmly in the tramp-clown tradition, and in their mismatched physicalities were direct forerunners of Laurel and Hardy. Cocl als Hausherr *comes from the beginning of their film teaming, with Rudolf Walter directing in tandem with cinematographer Josef Zeitlinger. The pair play two bums who take advantage of an empty house, renting out rooms to eccentric characters. The unexpected return of the true owner leads our comic heroes to "take it on the lam." Relatively unknown outside their native Austria, Walter and Holub continued their "Cocl und Seff" misadventures until 1923. – Steve Massa*

Laurel & Hardy

DUCK SOUP (US 1927)

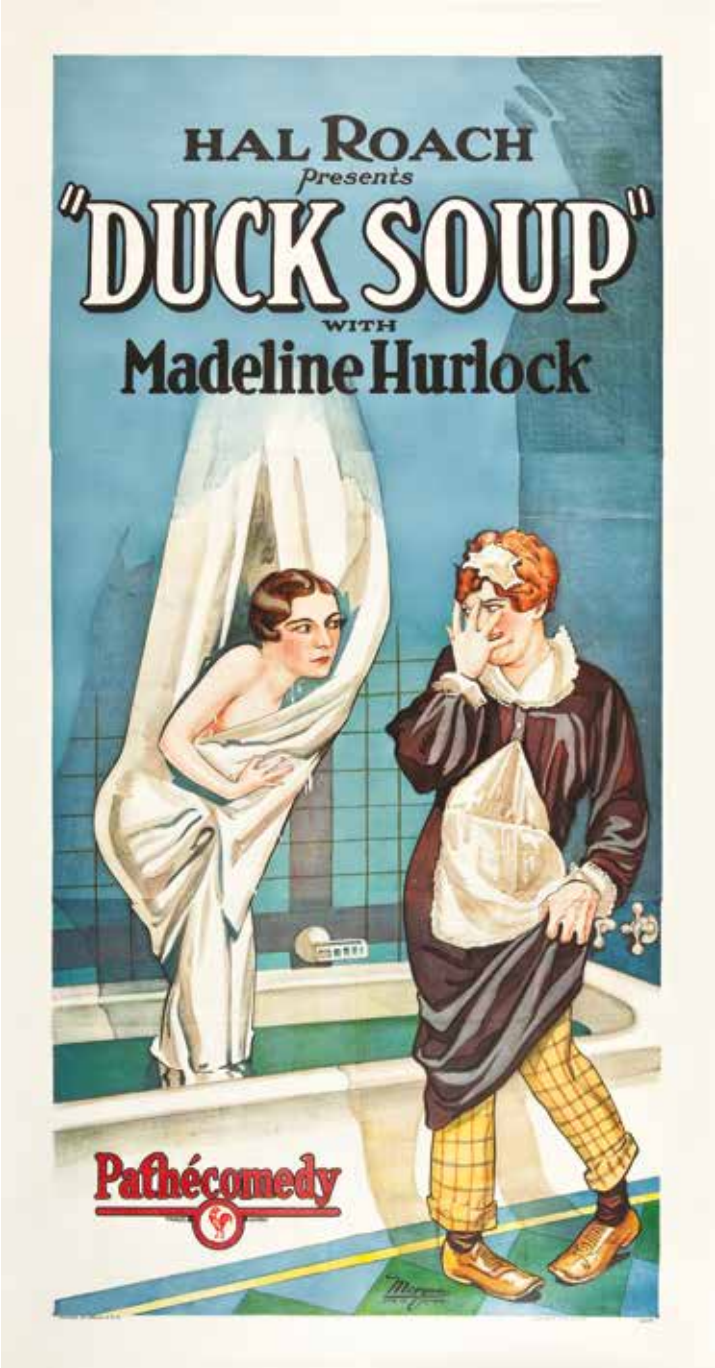
REGIA/DIR: Fred Guiol. SUPV. REGIA/DIR: Leo McCarey. SCEN: da/*based on the sketch* "Home from the Honeymoon" di/*by* Arthur J. Jefferson. DID./TITLES: H.M. Walker. CAST: Stan Laurel (*James Hives/Agnes*), Oliver Hardy (*Marmaduke Maltravers/il finto colonello/fake Colonel Blood*), James A. Marcus (*il colonello/Colonel Blood*), William Austin (*Lord Tarbotham*), Madeline Hurlock (*Lady Tarbotham*), Bob Kortman (*guardia forestale/Forest Ranger McFidget*), William Courtright (*il maggiordomo del colonello/Colonel Blood's butler*), Charlie Holmes (*facchino/moving man*), James A. Marcus (*Colonel Buckshot*). PROD: Hal Roach. USCITA/REL.: 20.03.1927. COPIA/COPY: DCP, 21', col. (da/*from* 35mm nitr., imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Benché uscito prima dell'esordio ufficiale del loro sodalizio cinematografico, e senza la consueta frusta aria borghese della coppia (qui Ollio esibisce una barba trasandata), il rapporto tra Stanlio e Ollio è già definitivamente stabilito. Stanlio è esitante, timido, ma in ultima analisi più intraprendente; Ollio è dominante, tendente al bullismo, sicuro di sé, salvo poi risultare quasi sempre grossolanamente in errore.

I due apprendono allarmati che la guardia forestale sta radunando vagabondi per inviarli a combattere gli incendi boschivi; si affrettano allora a rifugiarsi in una villa i cui proprietari stanno partendo per le vacanze. In assenza dei padroni di casa, Ollio cerca di affittare l'immobile, mentre Stanlio si cala opportunamente nei panni della domestica Agnes. Le cose non finiscono bene.

*Although released before the on-screen partnership was officially acknowledged, and without the couple's familiar fraying-*bourgeois *air – Ollie sports a scrubby beard – the ultimate Stan-and-Ollie relationship is already firmly defined. Stan is dithery, timid, but ultimately the more resourceful; Ollie is dominating-going-on-bullying, confident, and generally badly mistaken.*

They learn with alarm that the Forest Rangers are rounding up vagrants to fight forest fires, and swiftly take refuge in a mansion whose owners are leaving on holiday. In their absence Oliver endeavours to rent out the house, while Stan helpfully disguises himself as Agnes the housemaid. Things do not end well.



Duck Soup, 1927. Poster: 3 fogli/*three-sheet*. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

Duck Soup, 1927: Madeline Hurlock, William Austin, Oliver Hardy, Stan Laurel. (Lobster Films)

Duck Soup, 1927: Madeline Hurlock, Stan Laurel. (Lobster Films)

Benché i due dominino il film, in teoria la star è Madeline Hurlock (1897-1989), che aveva esordito come attrice drammatica, era stata poi scritturata come Bellezza al bagno di Mack Sennett e infine aveva recitato a fianco di comici quali Harry Langdon e Billy Bevan in due rulli prodotti da Sennett o Roach. Qui, nella parte di Lady Tarbotham, riesce nonostante tutto a mantenere la padronanza di sé.
Benché il duo si giovi dell'incomparabile guida registica di Fred Guiol e Leo McCarey, è possibile che Stan Laurel esercitasse già la sua influenza nel concepimento dei film, poiché la trama è l'adattamento di uno sketch di suo padre, Arthur J. Jefferson.
Nel 1930 fu fatta una versione sonora del film intitolata *Another Fine Mess*. Leo McCarey riutilizzò il titolo per il suo film del 1933 con i fratelli Marx.

David Robinson

Although they dominate the film, the nominal star was Madeline Hurlock (1897-1989), who set out as a serious actress, was recruited as a Mack Sennett Bathing Beauty, and went on to be teamed, in turn by Sennett and by Roach, in two-reelers with comics like Harry Langdon and Billy Bevan. Here, as Lady Tarbotham, she maintains her poise against all odds.
Though they enjoy the incomparable directorial guidance of Fred Guiol and Leo McCarey, Stan Laurel may well already have been exerting his influence on the concept of their films, since the story is adapted from a sketch by his father, Arthur J. Jefferson.
The film was re-made with sound as Another Fine Mess *in 1930. Leo McCarey re-used the title for his 1933 Marx Brothers film.*

David Robinson

Il restauro A lungo perduto, e poi riscoperto in una riedizione sonora 9,5 mm, con fotogramma tagliato e titolo straniero, "il primo film di Laurel e Hardy" è stato riportato dalla Lobster Films a una forma vicina a quella originale, dopo la riscoperta, presso il BFI, di una splendida copia nitrato imbibita, col quadro del muto integro. Sembra trattarsi di una riedizione britannica ed ha costituito la fonte principale di questa nuova versione digitalizzata e restaurata. Un taglio di censura, conservato alla Library of Congress, contiene le uniche due didascalie conosciute in inglese americano ("My gawd – she is raw!" [Mio Dio, è nuda!], quando Laurel crede di aver visto Madeline Hurlock senza vestiti; ella poi strilla "Agnes!"), mentre il copione è stato pubblicato nel 2018 da Randy Skretvedt nel suo *The Laurel & Hardy Movie Scripts: 20 Original Short Subject Screenplays (1926–1934)*. Ma per ironia, le didascalie in inglese britannico sembrano davvero appropriate per un film basato in primo luogo su un classico del

The restoration *Long lost, then rediscovered in a cropped, foreign-titled sound re-release and in 9.5mm, "the first Laurel and Hardy film" has now been restored by Lobster Films close to its original form, following the rediscovery of a beautiful full-aperture tinted nitrate print at the BFI of what appears to be a British re-release, which is the main source for this new digitization-restoration. A censorship out-take preserved at the Library of Congress preserves the only two known American-English title cards for the film ("My gawd – she is raw!" – when Laurel believes to see naked Madeline Hurlock, who then calls out "Agnes!"), while its script has been published in Randy Skretvedt's* The Laurel & Hardy Movie Scripts: 20 Original Short Subject Screenplays (1926–1934) *(2018). But in an ironic twist, British-English titles seem rather appropriate for a piece based on a music-hall classic to begin with. The Giornate is*

music-hall. È un onore per le Giornate presentare questo nuovo restauro di *Duck Soup* realizzato grazie al lavoro di squadra di Lobster, BFI e Library of Congress. – Ulrich Ruedel

proud to present a new restoration of Duck Soup*, made possible through the teamwork of Lobster Films, the BFI, and the Library of Congress. – Ulrich Ruedel*

Prog. 3 Il music-hall di celluloide / *The Celluloid Music Hall*

[STIRLING BROWN FAMILY FILM - BRITISH LEGION FETE - VISIT BY LAUREL AND HARDY] (GB 1947)
PHOTOG: Stirling Brown Family. CAST: Stan Laurel, Oliver Hardy, Ida Laurel, Lucille Hardy, Astrid Stirling Brown. COPIA/COPY: DCP, 3' (da/*from* 16mm); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Questo filmato amatoriale a 16mm era rimasto sconosciuto per più di sessant'anni; poi il British Film Institute lo ricevette in dono da Petra Laidlaw e Gudrun Fickling, la cui nonna, Astrid Stirling Brown, vi appare accanto a Laurel e Hardy. Fu proiettato al BFI Southbank nel 2013 nell'ambito di un programma che comprendeva la riscoperta versione ampliata dell'ultimo lungometraggio del duo, *Atoll K* (Léo Joannon, 1951); successivamente è stato inserito come bonus nell'edizione Blu-ray/DVD distribuita dal BFI. Risale alla loro tournée del 1947 che, nonostante le apparizioni personali in varie parti della Gran Bretagna durante la visita che avevano compiuto nel 1932, segnò l'autentico ritorno di Stan Laurel al mondo del music-hall in cui aveva trascorso la giovinezza. Per Oliver Hardy si trattò del primo reale contatto con quell'ambiente, che recentemente ha offerto lo sfondo al film biografico dedicato da John S. Baird a Laurel e Hardy, *Stan & Ollie* (2018). Accompagnati dalle rispettive mogli Ida e Lucille, i due comici sfoggiano i tradizionali berretti scozzesi, e portano in quest'occasione abiti normali; quando si esibivano nelle sale scozzesi, però, indossavano spesso il kilt, come avvenne al Glasgow Empire quello stesso mese. Il filmato è muto, ma si distingue una gag ricorrente nei loro spettacoli: Stan Laurel interrompe di quando in quando Oliver Hardy per chiedergli: "Posso dire una cosa?" Alla fine Hardy lo lascia parlare e Stan esclama: "Mi stai montando sul piede!" – Glenn Mitchell

This 16mm home movie was unknown for more than 60 years until it was donated to the British Film Institute by Petra Laidlaw and Gudrun Fickling, whose grandmother, Astrid Stirling Brown, appears in it alongside Laurel & Hardy. It was screened at BFI Southbank in 2013 on a programme with the rediscovered extended cut of their final feature, Atoll K *(Léo Joannon, 1951), and subsequently included as one of the bonus features in the BFI's Blu-ray/DVD release. It dates from the team's 1947 tour, which, although they had made personal appearances around Britain in a 1932 visit, marked Stan Laurel's true return to the music-hall world of his youth. For Oliver Hardy it was his first proper introduction to that* milieu*, which more recently formed the backdrop of John S. Baird's Laurel and Hardy biopic* Stan & Ollie *(2018). Accompanied by their wives Ida and Lucille, the two comedians are seen wearing tam-o'-shanters, and while on this occasion clad in their normal suits, they would often wear kilts when appearing in Scottish theatres, as for their engagement at the Glasgow Empire that same month. Although the footage is silent, one can recognize a gag they would often use in personal appearances: Stan Laurel would periodically interrupt Oliver Hardy's speech to ask, "Can I say something?" Eventually Hardy would allow him to do so, only to be told, "You're standing on my foot!" – Glenn Mitchell*

Walter Forde

WAIT AND SEE (GB 1928)
REGIA/DIR, MONT/ED: Walter Forde. SCEN: Walter Forde, Patrick L. Mannock. DID/TITLES: Patrick L. Mannock. PHOTOG: Geoffrey Faithfull. SCG/DES: W. G. Saunders. CAST: Walter Forde (*Monty Merton*), Pauline Johnson (*Jocelyn Winton*), Frank Stanmore (*Frankie*), Sam Livesey (*Gregory Winton*), Charles Dormer (*Eustace Mottletoe*), Mary Brough (*padrona di casa/landlady*), London's Thirty Fat Men (*membri del consiglio d'amministrazione/Board Members of Quickthin Ltd.*), Ian Wilson (*caddie*), The Forde Beauty Chorus. PROD: Archibald Nettlefold Productions. DIST: Butcher's Film Service. RIPRESE/FILMED: 1927 (Nettlefold Studios, Walton-on-Thames). ANTEPRIMA ESERCENTI/TRADE SCREENING: 16.02.1928. COPIA/COPY: 35mm, 5280 ft. (orig. 6352 ft.), 59' (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

"Sono un sognatore, non lo siamo tutti?", diceva una popolare canzone hollywoodiana del 1929; la frase certamente si addice all'eroe di questo film, Monty Merton, umile operaio di fabbrica alla Quickthin Ltd., un'azienda che smercia un liquido magico capace di far dimagrire le persone grasse. I suoi malvagi compagni di lavoro lo inducono a illudersi di aver ereditato

"I'm a dreamer, aren't we all?": so went one of Hollywood's popular songs of 1929. The phrase certainly fits the film's hero, Monty Merton, a lowly worker on the factory floor of Quickthin Ltd., a company peddling a magic liquid dedicated to making the fat thin. Mischievous co-workers fool him into believing he's become heir to

una fortuna, proprio nel momento in cui Quickthin ha bisogno di un'iniezione di denaro liquido e la figlia del direttore si appresta forse a sposare un babbeo col monocolo di nome Eustace. Riuscirà Monty, innamorato anch'egli della ragazza, a evitare le calamità che di solito si abbattono su di lui, e ad accorrere al salvataggio servendosi di tassì, automobili sportive, autobus, treni o forse addirittura di un pittoresco biplano?

Ecco la trama di *Wait and See*, il primo lungometraggio britannico concepito su misura per un divo comico. Walter Forde (1898-1984) non fu solo il più grande comico cinematografico britannico degli anni Venti; durante quel decennio egli fu, in sostanza, il *solo* comico cinematografico britannico. Rampollo di una famiglia di teatranti, salito sul palcoscenico già da bambino, dimostrò inizialmente il suo valore nel cinema con alcune comiche da un rullo e poi da due rulli, prima di passare a pellicole di maggiore lunghezza con *Wait and See*. Intervistato nel 1927 dal *Daily Film Renter*, il suo sponsor e produttore Archibald Nettlefold promise acrobazie e gag originali, scenari "quali solo l'Inghilterra può produrre", e "un supplemento di ragazze estremamente carine": un pacchetto che, secondo le sue previsioni, avrebbe pienamente retto il confronto con qualsiasi opera importata dall'America. Dopo la prima del film, pubblico e osservatori del settore tirarono un sospiro di sollievo. "Un vero successo", commentò il *Kinematograph Weekly*, per nulla influenzato dal fatto che il suo corrispondente dallo studio, Pat Mannock, era l'autore delle didascalie ricche di giochi di parole del film, e aveva anche collaborato alla sceneggiatura.

I paralleli americani del personaggio comico di Forde erano, e rimangono, difficili da ignorare. A partire dal 1921, egli apparve in una serie di cortometraggi nel ruolo di "Walter", uno zelante giovanotto con cappello di paglia (leggermente troppo piccolo), pantaloni larghi, giacca un po' troppo stretta e un volto dimesso e banale. Era sempre impegnato a migliorare la propria condizione sociale, oppure a conquistare il cuore di una bella fanciulla, o a cercare di fare le due cose insieme. Si tratta di una variazione della formula di Harold Lloyd, presentata in un'ambientazione inglese con l'aggiunta di un certo modesto modo di fare inglese. Un'altra, più ovvia differenza rispetto a Lloyd è che Forde non porta occhiali. Talvolta i commentatori lo paragonarono anche a Chaplin, Larry Semon (a me non pare) e Reginald Denny. È anche possibile scorgere un tocco di W. C. Fields, nelle occasioni in cui Walter si dà al golf. Nessuno di questi echi danneggiò la sua popolarità. Con l'andar del tempo, "Walter" divenne tanto popolare presso il pubblico britannico, da generare una produzione di spin-off e articoli commerciali: gli appassionati potevano seguire le sue bizzarre avventure sotto forma di fumetti, oppure giocare con il pupazzo impagliato di "Walter".

Per dieci deludenti mesi del 1923, Forde lavorò a Hollywood, comparendo con scarso successo in numerosi film da un rullo della Universal. I suoi film dimostrano però chiaramente che egli assorbì, accanto ad alcuni tocchi continentali, il prezioso talento americano per il ritmo rapido e incalzante, la precisa tempistica delle gag e la necessità di utilizzare di utilizzare un montaggio incisivo per il cinema comico. Le scene iniziali di *Wait and See*, che definiscono il personaggio del nostro eroe e la routine del lavoro in fabbrica, vorticano lungo una serie di sequenze multiple montate con una disinvolta eleganza rara nei film britannici di quest'epoca. Oggi il lungo inseguimento finale verso l'altare può sembrare ripetitivo, ma l'intrecciarsi

a fortune, just when Quickthin needs an injection of cash, and the managing director's daughter might be marrying a monocled twit called Eustace. Can Monty, in love with the daughter himself, avoid the calamities that usually befall him and ride to the rescue by taxi, sports car, bus, train, or possibly a picturesque biplane?

That is the plotline for Wait and See, *Britain's first feature-length film comedy to be shaped as a vehicle for a comic star. Walter Forde (1898-1984) wasn't just Britain's biggest film comedian of the 1920s. During that decade he was also, essentially, Britain's* only *film comedian. A child of a theatrical family, first on stage as a baby, he initially earned his cinema spurs in one-reel, then two-reel, comedies, before breaking through into longer running times with* Wait and See. *Interviewed in 1927 in the* Daily Film Renter, *his backer and producer Archibald Nettlefold promised original stunts and gags, scenery "such as only England can produce", and "a complement of very pretty girls": a package he fully expected to compare favourably with anything imported from America. Once the film opened, audiences and industry observers reacted with relief. "A distinct success," commented the* Kinematograph Weekly, *not at all influenced by the fact that its studio correspondent, Pat Mannock, devised the film's pun-happy intertitles and co-wrote the story.*

American parallels with Forde's comic character were, and remain, hard to shake off. From 1921, he'd appeared in shorts as "Walter", an eager young man with a straw hat (slightly too small), baggy trousers, tight jacket, and an unassuming, ordinary face. He was always endeavouring to better his status, or win the fair lady, or both. It was a variation on the Harold Lloyd formula, presented with English settings plus a certain English modest demeanour. Another, more obvious difference with Lloyd was that Forde didn't wear glasses. Commentators also compared him at times to Chaplin, Larry Semon (I don't see it), and Reginald Denny. You may find a touch of W. C. Fields, too, when Walter takes to golf. None of these echoes harmed his popularity. Over time, "Walter" became sufficiently popular with the British public to require his own spin-offs and merchandise. They could follow his antics in comic-strip form. They could play with a stuffed "Walter" doll.

For some ten disappointing months in 1923, Forde worked in Hollywood himself, appearing with little success in several Universal one-reelers. But it's obvious from his films that along with some Continental touches he usefully absorbed the American knack for snappy pacing, the precise timing of gags, and comedy's need for incisive editing. The early scenes in Wait and See, *establishing our hero's character and factory routine, spin through multiple shots assembled with an easy flair not often found in British films of the time. And if the lengthy final chase to the altar seems a little repetitive now, the interweaving of trains, cars, winding roads, and a biplane is still managed with considerable and enjoyable aplomb.*

di treni, automobili, strade tortuose e persino di un biplano è comunque condotto con notevole e godibile sicurezza.
Nel cast, Pauline Johnson – che interpreta l'eroina – indossa con leggiadra grazia una serie di cappellini a cloche: in sostanza il suo ruolo non richiede altro. Il caratterista Sam Livesey dipinge il personaggio del capo della Quickthin con sanguigna energia. Anche Frank Stanmore è piacevole, ma doveva esserlo ancor di più (sospetto) nella copia di circolazione non montata. Walter, da parte sua, volteggia attraverso il film con agile fisicità e coinvolgente entusiasmo, uniti a un certo understatement britannico. Non fa smorfie, né eccede in sentimentalismi; forse non provoca sempre grasse risate, ma possiede una qualità ancor più rara in un comico: è veramente gradevole.
Nonostante tutti gli anni trascorsi dinanzi al pubblico, Forde era un timido, e dichiarò sempre di trovarsi a disagio di fronte alla macchina da presa. Dopo aver interpretato altri tre lungometraggi da protagonista, l'ultimo dei quali nel 1930, passò dall'altra parte dell'obiettivo e nell'epoca del sonoro si affermò rapidamente come regista vivace e affidabile di commedie e drammi che ebbero notevole successo per tutti gli anni Trenta e Quaranta. Per ironia, il suo regno di divo del cinema comico si concluse proprio nel momento in cui le dighe si ruppero e il cinema britannico fu inondato da una marea di comici provenienti dal music-hall, dal varietà, dai palcoscenici del West End e dalla radio che snocciolavano battute e giochi di parole, sporgevano il sedere o fracassavano rumorosamente stoviglie. Tutte cose a modo loro divertenti; ma non era il modo di Walter. – Geoff Brown

Among the cast, Pauline Johnson as the heroine looks pleasant and pretty in a range of cloche hats: all, essentially, that her role requires. Character actor Sam Livesey brings warmth and gusto to his role as the Quickthin boss. Frank Stanmore is also personable, though I suspect he was more so in the uncut release prints. Walter himself springs through the film's fooling with quick physical responses and appealing enthusiasm allied to a degree of British understatement. He doesn't pull faces, or yank the heartstrings. He might not always be screamingly funny; but he's something more rare in a comic: he's actually likeable.
For all his years before the public, Forde was a shy man, and declared himself unhappy facing the camera's gaze. After three more starring features, the last in 1930, he retreated behind the lens, quickly establishing himself in the sound era as a lively, reliable, and successful director of comedies and dramas throughout the 1930s and 40s. Ironically, his reign as a cinema star comic ended just as the floodgates opened and British cinema finally became swamped with comedians from music-hall, variety, the West End stage, and radio, spewing out puns and repartee, sticking out their bottoms, or noisily breaking crockery. All funny in its way; but it wasn't Walter's way. – Geoff Brown

Prog. 4 - Pat & Patachon

Slapstick alla scandinava
"La caratteristica più notevole di Pat e Patachon è quella commedia della povertà che già costituiva l'elemento essenziale delle comiche di Chaplin … Ma Pat e Patachon non sembrano affatto soffrire della loro povertà. Si tratta della povertà dei vagabondi, scelta deliberatamente, per convinzione. Sono due bohémien, e dal loro atteggiamento nei confronti della prosperità e della proprietà borghesi traspare evidente un disprezzo timido e sfrontato insieme … Com'è toccante e profondamente simbolico il loro gesto stereotipo: l'espressione della più profonda solidarietà di una creatura. I due vagano, mano nella mano, attraversando i film come semplici episodi … Ma anche le più grandiose trame cinematografiche rimangono solo episodi del loro vagabondaggio, e l'intera società borghese è forse solo un capriccio del caso. Le uniche cose eterne sono la strada, l'amicizia che li lega e la nebbia azzurra del Nirvana che si insinua nell'ombra meridiana di un albero." (Béla Balázs, "Pat und Patachon", *Der Tag*, 30 dicembre 1924, ristampato in/tradotto da Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Monaco, Carl Hanser Verlag, 1982)
Dopo il declino della Nordisk Film nel corso della prima guerra mondiale, il cinema danese doveva trovare il modo di tornare sul mercato internazionale: il nuovo duo comico creato da Lau Lauritzen si rivelò una squadra perfetta. Conosciuti in campo internazionale

Slapstick Scandinavian Style
"The most striking thing about Pat and Patachon is that comedy of poverty which already formed the major part of the Chaplin comedies. […] But Pat and Patachon do not seem to suffer from poverty in the least. It is the vagabonds' deliberate poverty out of conviction. They are bohemians, and a discreet, shy-cheeky disdain is evident from their behaviour towards any bourgeois *prosperity and property […] And how touching and deeply symbolic is their stereotypical gesture: the expression of a creature's deepest solidarity. So they wander, hand in hand, through the films as episodes […] But even the grandest movie plots are just episodes of their wanderings, and that entire* bourgeois *society is perhaps but a whimsical accident. Eternal is only the county road, their friendship, and the blue haze of Nirvana weaving in a tree's noontime shadow." (Béla Balázs, "Pat und Patachon",* Der Tag*, 30 December 1924, reprinted in/translated from Béla Balázs,* Schriften zum Film*, Munich: Carl Hanser Verlag, 1982)*
After Nordisk Film's decline during World War I, Danish film needed to make a comeback on the international market, and a new comedy team created by Lau Lauritzen turned out to be the dream ticket. Internationally known as Pat and Patachon,

come Pat e Patachon, Doublepatte e Patachon, Watt en Halfwatt, Long and Short, eccetera, i due entrarono nella schiera dei grandi comici del cinema muto europeo, e in paesi come la Germania, i Paesi Bassi, la Francia, il Belgio e la Russia la loro popolarità rivaleggiava con quella di maestri hollywoodiani quali Chaplin, Keaton, Lloyd e altri ancora.

Meticolosamente concepiti dal regista Lau Lauritzen, veterano del cinema comico, al suo arrivo all'appena fondata società danese Palladium nel 1921, Pat e Patachon, comici vagabondi dal cuor d'oro, si ispiravano al modello di Don Chisciotte e Sancio Panza. La loro comicità aveva un timbro scanzonato, e i due lasciarono un segno peculiare con il loro bizzarro e innocuo umorismo. In questa variante danese-europea della slapstick comedy, ricca di una sua autenticità, la gentile lievità e la caratterizzazione comica della trama si stagliavano di solito sullo sfondo degli splendidi paesaggi danesi (e di splendide Bellezze al bagno): tali elementi erano ritenuti molto più importanti di una perfetta scelta dei tempi comici. Il duo divenne immediatamente popolarissimo, e non solo in Danimarca.

Dopo un paio di primi tentativi, in cui il più basso tra i componenti del duo era ancora interpretato da un altro attore, Aage Bendixen, nel 1921 *Film, Flirt og Forlovelse* (Film, flirt e stelle del cinema / Cinema e flirt), nominalmente una comica di Oscar Stribolt, introdusse in via definitiva la squadra vincente formata da Carl Schenstrøm e Harald Madsen, ossia "Fy e Bi", che colsero un immediato, travolgente successo.

Harald Madsen (Patachon / Bivognen / Short, 1890-1949) esordì nel circo come trapezista, contorsionista e clown. Una sera, tra il pubblico che assisteva allo spettacolo c'erano Lau Lauritzen e il proprietario della Palladium Svend Nielsen. Essi compresero subito di aver trovato uno degli elementi di un team comico.

Anche Carl Schenstrøm (Pat/ Fyrtaarnet / Long, 1881-1942) era collegato, tramite il nonno, al mondo circense, ma iniziò a studiare recitazione fin da giovanissimo. Esordì come attore cinematografico assai prima di Madsen, alla Nordisk Film nel 1909, e in questi primi anni lavorò con Lauritzen.

Ben presto la Palladium distribuì i film del duo in altri paesi europei, dando luogo all'esportazione di maggior successo vantata dal cinema danese negli anni Venti. Quasi tutti i film di Pat e Patachon vennero prodotti nel loro paese natale, ossia la Danimarca, ma in un limitato numero di casi i due furono inviati in Germania, Austria, Svezia e persino in Inghilterra, ove lavorarono con il regista Monty Banks (che più tardi avrebbe diretto Laurel e Hardy in *Great Guns*, 1941) e comparvero addirittura in un film parlato in cockney (!), *Alf's Carpet* (1929). Grazie ad altri film parlati, di produzione tedesca, danese e austriaca, conservarono a lungo una buona popolarità durante l'epoca del sonoro. In complesso, tra il 1921 e il 1940 girarono più di 40 film.

Carl Schenstrøm morì nel 1942, ma la popolarità del duo gli sopravvisse, grazie dapprima a un tentativo di revival che affiancò Madsen a un nuovo partner in *Calle og Palle* (Calle e Palle, 1948;

Doublepatte and Patachon, Watt en Halfwatt, Long and Short, etc., they joined the ranks of great silent comedians in Europe, their popularity rivalling that of the Hollywood masters Chaplin, Keaton, Lloyd, and others, in countries such as Germany, the Netherlands, France, Belgium, and Russia.

Systematically devised by veteran comedy director Lau Lauritzen when he joined the newly formed Danish company Palladium in 1921, Pat and Patachon, a duo of warm-hearted comic tramps, was based on the model of Don Quixote and Sancho Panza. Their brand of comedy was light-hearted, and in their own peculiar way the team made an impact with this quirky, harmless humour. In this genuine Danish-European variant of slapstick, gentleness and comic characterization in a narrative was often set against the beauty of the Danish landscape (and that of the "Pal Bathing Beauties"), and deemed far more important than split-second slapstick timing. Their popularity was almost instant – and not just in Denmark.

After a couple of predecessors, with the shorter member of the team still portrayed by another actor, Aage Bendixen, the 1921 Film, Flirt og Forlovelse (Film, Flirt and Film Stars / The Film and the Flirt)*, nominally an Oscar Stribolt comedy, established the winning team of Carl Schenstrøm and Harald Madsen, or "Fy and Bi", who were an immediate smash hit.*

Harald Madsen (Patachon / Bivognen / Short, 1890-1949) started out as a trapeze artist, a contortionist, and a clown in the circus. One night during a circus performance Lau Lauritzen and Palladium owner Svend Nielsen were in the audience. They were sure they had found one part of a comedy team.

Carl Schenstrøm (Pat / Fyrtaarnet / Long, 1881-1942) also had a connection with the circus world, through his grandfather, but studied to be an actor at an early age. He started acting in films long before Madsen, at Nordisk Film in 1909, and first worked with Lauritzen during these early years.

Palladium soon distributed the team's films to other European countries, creating the most successful export of 1920s Danish cinema. While most of their films were produced in their home country, Denmark, for a limited number of productions they were loaned out to Germany, Austria, Sweden, and even England, where they worked under director Monty Banks (who later directed Laurel and Hardy in Great Guns*, 1941) and appeared in an early "Cockney talkie"(!),* Alf's Carpet *(1929). With more Danish, German, and Austrian talkies, they maintained a fair part of their popularity well into the sound era. All in all, during the period from 1921 to 1940, they eventually made over 40 films.*

Carl Schenstrøm died in 1942, but the team's popularity lived on, through an attempted revival teaming Madsen with a new partner in Calle og Palle *(Calle and Palle, 1948) – Madsen*

Madsen si sarebbe spento l'anno successivo), e poi a numerose riedizioni e compilazioni cinematografiche e televisive, sonorizzate e rimontate, che ebbero successo soprattutto in Danimarca e in Germania. Purtroppo, proprio al gran numero di riedizioni e rimontaggi (tratti dal materiale più importante della Palladium), sommato alla perdita dei negativi originali, si deve addebitare il cattivo stato di conservazione odierno della loro opera.

Benché i libri di Marguerite Engberg (Copenaghen, 1979) e Hauke Lange-Fuchs (Germania, 1980) abbiano fatto segnare tappe importanti sulla strada di una doverosa rivalutazione, i film di Pat e Patachon sono rimasti oscurati dai capolavori di Laurel e Hardy, e in confronto a questi hanno subito critiche eccessivamente severe per la loro pretesa lenta piattezza; accuse derivanti forse, in non piccola misura, dai tempi di proiezione troppo lunghi segnalati da Lange-Fuchs sulla base di un uso scorretto della velocità di 16 fps, oppure da copie scadenti o rimontate. Se ammirati in copie nitrato imbibite di alta qualità – o in adeguate digitalizzazioni di queste ultime – i film di Pat e Patachon possono rimanere commoventi, gradevoli e divertenti com'erano alle origini. Pur lontani dalle vette artistiche di Chaplin o Keaton, o dalla precisione di un genio delle gag come Harold Lloyd, meritano di essere apprezzati nel proprio contesto, oltre che in termini di storia del cinema. La digitalizzazione odierna qui presentata, di uno dei loro successi più duraturi, *Filmens Helte* [Gli eroi del cinema] (1929), tratta da una bellissima copia nitrato svedese, antica e imbibita, vuol contribuire a quest'opera di apprezzamento e rivalutazione, ma molto lavoro resta ancora da fare.

Nell'ambito di un vastissimo progetto di digitalizzazione intrapreso dal Danske Filminstitut, che nell'arco dei prossimi cinque anni si estenderà a tutti i film muti danesi ancora esistenti, alle opere di Pat e Patachon spetterà un posto di grande rilievo. Tutti i loro film muti saranno digitalizzati, e alcuni restaurati usando i materiali della Palladium e di altra provenienza conservati presso il DFI. Tuttavia, poiché il duo costituì un fenomeno autenticamente europeo, qualsiasi tentativo di recuperare Pat e Patachon dovrebbe idealmente spingere lo sguardo al di là della Danimarca. I primi sondaggi inducono a credere che la loro popolarità internazionale si rifletta nella presenza di un certo numero di versioni d'esportazione superstiti, conservate nei vari archivi nazionali di tutta Europa. Molti dei loro film furono girati con due cineprese – cosa che sullo schermo risulta visibile soprattutto in *Filmens Helte* (1929) – allo scopo di produrre due negativi, uno per la distribuzione nazionale e uno per quella all'estero. Sarà quindi avviata una costante ricerca di materiale filmato di Pat e Patachon in altri archivi europei della FIAF, quale non si effettuava in maniera sistematica da decenni. Tutto questo, e molto altro, sarà inserito nel nuovo sito web dedicato dal DFI al cinema muto, che verrà lanciato proprio durante le Giornate di quest'anno. – Mikael Braae, Ulrich Ruedel

passed away the following year – and then through numerous sonorized and re-edited theatrical and television re-issues and compilations, particularly in Denmark and Germany. Alas, it is these numerous reissues and re-edits (done from the Palladium master materials), in addition to the loss of the original negatives, that account for the poor preservation state of their oeuvre *today.*

While books by Marguerite Engberg (Copenhagen, 1979) and Hauke Lange-Fuchs (Germany, 1980) proved significant steps towards an overdue reappraisal, their films have been overshadowed by the masterworks of Laurel and Hardy, and, in comparison, unfairly maligned as slow and unappealing – perhaps in no small part due to the excessive running times reported by Lange-Fuchs, based on an incorrect use of the 16 fps speed, or through poor or re-edited versions. Seen in beautiful tinted nitrates – or proper digitizations thereof – Pat and Patachon's films can still be as warm, pleasing, and entertaining as they originally were. If far from reaching the artistic heights of a Chaplin or Keaton or the precision and gagman genius of a Harold Lloyd, they deserve to be appreciated on their own terms, as well as in film-history terms. This current digitization of one of their most enduring hits, Filmens Helte *[The Film Heroes] (1929), from a beautiful vintage tinted Swedish nitrate print, aims to contribute to this reappraisal and appreciation, but more work remains to be done.*

As part of a huge digitization project by the Danish Film Institute that will take place over the next 5 years and include all the surviving Danish silent films, those of Pat and Patachon will play a major part. All of their silent films will be digitized, and some of them restored using the Palladium and other materials held at the DFI. However, as they were a truly European phenomenon, ideally any effort to bring back Pat and Patachon should also look beyond Denmark. The first surveys suggest that their international popularity is reflected in the presence of a host of surviving export versions preserved in different national archives throughout Europe. Many of their films were shot with two cameras – a practice notably on display on-screen in Filmens Helte *(1929) – to create two negatives, one for domestic and one for foreign distribution. Thus, there will also be an ongoing search for Pat & Patachon film material in other European FIAF archives, something that has not been systematically pursued for decades. All of this, and much more, will be included on the DFI's new silent film website, which is being launched during this year's Giornate festival.*

Mikael Braae, Ulrich Ruedel

MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA [La cognata americana / My Sister-in-law from America] (DK 1917)
REGIA/DIR: Lau Lauritzen Sr. SCEN: Valdemar Hansen. PHOTOG: Hugo J. Fischer. CAST: Frederik Buch, Agnes Andersen, Bertel Krause, Kate Fabian, Gyda Aller. PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 01.01.1917 COPIA/COPY: 35mm, 172 m. (orig. 358 m.), 9' (16 fps); did./*titles*: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Prima di inventare, agli studio Palladium, il duo comico internazionale di gran successo formato da Pat e Patachon, l'ex ufficiale Lau Lauritzen poteva già vantare una carriera estremamente prolifica, prima di attore e poi di regista, iniziata nel 1909 alla Nordisk Film, dove lavorò con comici come Oscar Stribolt (il monaco grasso in *Häxan* di Benjamin Christensen e un'abituale spalla di Pat e Patachon) o, in questo film, il piccolo Frederik Buch, "il primo comico grasso della storia del cinema", che avrebbe poi proseguito la carriera in Germania con il nomignolo di "Knoppchen". "*Min Svigerinde fra Amerika* è una tipica comica alla Lauritzen, in cui un piccolo dramma familiare si scatena quando il marito tenta di far passare la propria amante per la moglie di suo fratello" (Thomas Christensen, Giornate del Cinema Muto, 2016).
I cortometraggi di Lauritzen, di cui questo è un buon esempio, sono delle delicate commedie basate sui rapporti familiari o interpersonali, analoghe a quelle che più tardi offriranno la struttura narrativa fondamentale per il primo periodo di Pat e Patachon. In queste pellicole, il duo comico ha la funzione di un "Robin Hood danese" (Kaj Wickbom) che contribuisce, per esempio, al buon esito di una storia d'amore contrastata da barriere sociali. Il risultato non ha quindi genuini tratti slapstick; siamo piuttosto di fronte a tipici esempi dell'apprezzato genere danese della *folkekomedie*, semplici "commedie popolari" in cui i due vagabondi dello slapstick riescono in qualche modo a inserirsi. – ULRICH RUEDEL

Before creating the international hit comedy duo of Pat & Patachon at Palladium studios, former officer Lau Lauritzen had already been extremely prolific, first as an actor and then as a director, since 1909 at Nordisk Film, where he would work with comedians such as Oscar Stribolt (the rotund monk in Benjamin Christensen's Häxan *and frequent co-star of Pat and Patachon), or here, diminutive Frederik Buch, "cinema's first funny fat man", who later continued his career in Germany as "Knoppchen".* "My Sister-in-law from America *is a typical goofy Lauritzen comedy, where a small household drama unfolds as the husband tries to cover up an affair by presenting his mistress as his brother's wife." (Thomas Christensen, Giornate del Cinema Muto, 2016)*
Lauritzen's shorts, such as this example, are gentle family or relationship comedies of the same type that would later provide the basic story structure for the first period of Pat and Patachon films. In these, the comedy team acted like a "Robin Hood from Denmark" (per Kaj Wickbom) to help establish, for instance, a romance across social boundaries – creating, in effect, not genuine slapstick features, but rather, typical examples of the popular Danish genre of folkekomedie*, simple "people's comedies" into which, somehow, two slapstick tramps found their way. – ULRICH RUEDEL*

HØJT PAA EN KVIST [Su in soffitta/Up in the Attic] / **MOSTER MALINS MILLIONER** [I milioni di zia Malin/Aunt Malin's Millions] **(The Mannequins)** (DK?/SE?, 1929) [Swedish trailer]
REGIA/DIR: ?. CAST: Carl Schenstrøm (*"Fyrtårnet" [*Swe:*"Fyrtornet"]*), Harald Madsen (*"Bivognen" [*Swe: *"Släpvagnen"]*). PROD. [feature film]: A/S Dansk Filmindustri Palladium. DIST. (Sweden): National Film AB. COPIA/COPY: 35mm, 96 m., 4' (22 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Questo trailer svedese del film comico danese di Pat e Patachon *Højt paa en Kvist* (Su in soffitta), 1929, privo di didascalie a parte i titoli di apertura, contiene una serie delle principali gag della pellicola. La brillante comicità fisica di Carl Schenstrøm e Harald Madsen, amata dagli spettatori di tutto il mondo, costituiva certo una ragione sufficiente per attirare al cinema gli appassionati; purtroppo, però, manca la fine del trailer, e quindi per gli spettatori di oggi è impossibile sapere quale fosse il punto culminante del film. Non sappiamo neppure se questo trailer giunto a noi sia rappresentativo del modo in cui venivano commercializzati in Svezia i film di Pat e Patachon (o altri film): si tratta infatti di uno dei pochissimi trailer svedesi dell'epoca del muto che ci siano pervenuti. Il titolo scelto dal distributore svedese è particolarmente interessante. Costruito sul modello di un'allitterazione di tre parole, tipica di molti dei primi film del duo comico, il titolo svedese *Moster Malins millioner*

With no other intertitles than the opening credits, a series of the film's central gags are shown in this Swedish trailer for the Danish Pat & Patachon comedy Højt paa en Kvist *(Up in the Attic), 1929. Surely Carl Schenstrøm and Harald Madsen's brilliant physical comedy, beloved by moviegoers around the world, must have been reason enough to attract fans to cinemas, but unfortunately the end of the trailer is missing, leaving today's viewers unaware of what the final selling point might have been. It is also not possible to say whether this preserved trailer is representative of how the Pat & Patachon films (or any other films) were marketed in Sweden, since it is one of extremely few Swedish trailers from the silent era to survive.*
The Swedish distributor's choice of title is particularly interesting. Using the template of a three-word alliteration, typical of many

(I milioni di zia Malin) si adatta assai meglio di quello originale danese all'opera di Pat e Patachon.
Qualche informazione sulla copia: nel 2019 da una copia nitrato imbibita è stato tratto un duplicato negativo in bianco e nero a 35mm. La copia di proiezione è stata ricavata nello stesso anno da questo nuovo negativo, utilizzando come riferimento per il colore l'imbibizione del nitrato originale. – Magnus Rosborn

of the comic duo's earlier films, the Swedish title Moster Malins millioner *(Aunt Malin's Millions) fits much better into the Pat & Patachon* oeuvre *than the original Danish one.*
About the print: In 2019 a 35mm black & white duplicate negative was made from a tinted nitrate print. The viewing print was struck from this new negative the same year, using the tinting of the original nitrate as colour reference. – Magnus Rosborn

BEZOEK WATT EN HALFWATT [La visita di Pat e Patachon/Visit of Pat and Patachon] (NL 1924)
Cinegiornale olandese/*Dutch newsreel*: Weeknummer: 24-06. PROD: Polygoon-Profilti. USCITA/REL: 17.03.1924. COPIA/COPY: DCP, 2'01"; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Amsterdam.

DIE UNZERTRENNLICHEN! ANKUNFT DER BELIEBTEN FILMKOMIKER PAT UND PATACHON IN BERLIN
[Gli inseparabili! L'arrivo a Berlino degli amati comici Pat e Patachon/The Inseparables! Arrival of the Beloved Film Comedians Pat and Patachon in Berlin] (DE 1927) [frammento/*fragment*]
PROD: Firma Fuhrmann-Filmproduktion. USCITA/REL: 10.1927. COPIA/COPY: 35mm, 43 ft., 32" (24 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

JOURNAAL: RECLAME WATT EN HALFWATT FILMS II [Cinegiornale/*Newsreel*: Pubblicità/*Advertisement*, Pat & Patachon Films 2] (NL 1925)
PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 2'49"; did./titles: senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

La popolarità internazionale di Pat e Patachon risulta evidente da questi filmati d'attualità, in cui le immagini di folle ansiose di vedere il duo comico ricordano scene simili, ove i protagonisti sono Charlie Chaplin o, successivamente, Laurel e Hardy oppure Dean Martin e Jerry Lewis. *Bezoek Watt en Halfwatt* (La visita di Pat e Patachon) riguarda con ogni probabilità proprio il loro arrivo ad Amsterdam nel 1924, descritto da Schenstrøm nella sua autobiografia (*Fyrtaarnet Forteller*, Copenaghen, Hagerup, 1943: citazione tratta, e tradotta, da *Pat und Patachon* di Hauke Lange-Fuchs, Schondorf/Ammersee: Roloff & Seeßlen, 1980): "Era la prima volta che viaggiavo verso sud. Ero entusiasta. Prima tappa, l'Olanda. Giunti alla stazione di Amsterdam fummo letteralmente 'schiacciati". Migliaia di persone volevano vedere 'Watt e Halfwatt', come eravamo chiamati nei Paesi Bassi. La polizia dovette fare spazio. Gli operatori ci filmarono mentre scendevamo dal treno. I saluti dei dignitari … Poi ci portarono in automobile al 'Cinema de Munt' … quando entriamo, tutti si alzano in piedi e l'orchestra esegue 'Kong Christian stod' [l'inno nazionale danese]." Nel 1927 gli *Unzertrennlichen* (inseparabili) Pat e Patachon giungono a Berlino e, come segnala l'ironica didascalia – "Vor dem Denkmal Otto Gebührs!" (Di fronte al monumento di Otto Gebühr!) – rendono omaggio al loro collega, famoso per l'interpretazione di Fredericus Rex (Federico il Grande).
Mentre questi due cinegiornali ci mostrano "l'originale", il filmato pubblicitario olandese del 1925 documenta un'altra spia del massiccio successo della coppia: l'emergere di una serie di imitatori che lavoravano per conto proprio, oppure facevano pubblicità ai film, com'è effettivamente il caso del duo di imitatori che vediamo all'opera qui (si noti il nome olandese della coppia, Watt en Halfwatt, sugli spropositati bagagli dei due vagabondi). Un articolo coevo di *Der Spiegel*, "Urlaub vom Himmel" (In vacanza

The international popularity of Pat and Patachon is evidenced in these actualities, with images of crowds eager to see the comedy team reminiscent of similar scenes we know for Chaplin or, later, Laurel & Hardy or Martin & Lewis. Bezoek Watt en Halfwatt *(Visit of Pat & Patachon) likely shows the very same arrival in Amsterdam in 1924 described by Schenstrøm in his autobiography: "It was the first time I travelled south. I had travel fever. First, Holland. Arriving at Amsterdam station, we were literally 'crushed'. Thousands wanted to see 'Watt and Halfwatt', as we were called in the Netherlands. The police had to make room. Cameramen filmed us disembarking from the train. Greeting dignitaries … cars bring us to the 'Cinema de Munt'… when we enter, everybody stands up and the orchestra plays 'Kong Christian stod' [the Danish national anthem]." (Carl Schenstrøm,* Fyrtaarnet Forteller, *Copenhagen: Hagerup, 1943, quoted in/translated from Hauke Lange-Fuchs,* Pat und Patachon, *Schondorf/Ammersee: Roloff & Seeßlen, 1980)*
In 1927, the Unzertrennlichen *(inseparable) Pat and Patachon arrive in Berlin, and, as the tongue-in-cheek intertitle – "Vor dem Denkmal Otto Gebührs!" (In front of the Otto Gebühr Memorial!) – suggests, the pair pay tribute to their fellow actor, famous for his portrayal of Fredericus Rex (Frederick the Great).*
While these two newsreels show the "real thing," the Dutch advertising footage from 1925 serves to document another indicator of the team's massive success: the emergence of a number of imitators operating on their own terms, or working on advertising the films – as indeed this duo of imitators does (note the team's Dutch name, Watt en Halfwatt, on the tramps' oversized luggage). A contemporary article from Der

dal paradiso), segnala ancora nel 1954 un duo di imitatori ("Pat" Becky e "Patachon" Willy Klein), sempre attivo, e anzi intento a un progetto cinematografico. – Ulrich Ruedel

Spiegel, *"Urlaub vom Himmel" [Vacation from Heaven], reports on a team of imitators, "Pat" Becky and "Patachon" Willy Klein, still working – and contemplating a film project – as late as 1954. – Ulrich Ruedel*

FILMENS HELTE [Eroi del cinema/The Film Heroes] (DK 1928)
REGIA/DIR: Lau Lauritzen Sr. SCEN: Alice O'Fredericks. PHOTOG: Valdemar Christensen, Carlo Bentsen. CAST: Carl Schenstrøm (*Pat/Fyrtaarnet*), Harald Madsen (*Patachon/Bivognen*), Holger Reenberg (*il regista/Director Sullivan*), Eli Lehmann (*figlia/Sullivan's daughter*), Inger Schmidt (*figlia/Sullivan's daughter*), Katy Valentin (*la segretaria/Sullivan's secretary*), Nicolai Brechling (*regista/film director*), Erling Schroeder (*attore/film actor*), Edouard Mielche (*attore/film actor*), Christian Engelstoft *(direttore di scena/stage manager*), Erik Hogman (*sarto/wardobe master*), Ib Schønberg. prod: Palladium. DIST: Film-Centralen-Palladium. USCITA/REL: 01.10.1928. COPIA/COPY: DCP, 67', col. (da/*from* 35mm, orig. 2180 m., imbibito/*tinted*); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

La fortuna arride improvvisamente a due attori squattrinati grazie a una scommessa tra un produttore e un regista. Quest'ultimo promette audacemente che riuscirà a trasformare in divi anche i peggiori attori che sia possibile scovare. L'impresa sembra destinata al fallimento, ma alla fine i protagonisti si affermano davvero come star del cinema comico.
Questo "meta-film" – vediamo effettivamente Pat e Patachon al lavoro presso la Palladium, che produsse i loro film danesi negli ultimi anni del muto – descrive con efficacia l'essenza del duo comico "Fy og Bi" (Fyrtårnet og Bivognen / Faro e Rimorchio) e spiega bene i motivi per cui fu tanto apprezzato da larga parte del pubblico europeo. La loro popolarità – che oggi può sembrare scarsamente comprensibile – rivaleggiava con quella dei grandi comici americani, e anzi anticipò il successo che parecchi anni più tardi arrise a Laurel e Hardy.
Questa pellicola fu concepita specificamente come "film dell'anniversario" per celebrare "la venticinquesima comica Palladium di Lau Lauritzen con Pat e Patachon" (Hauke Lange-Fuchs, *Pat und Patachon*, 1980).
Giudicata evidentemente la vetrina ideale per il loro specifico tipo di comicità, fu ripresa come elemento centrale della compilazione cinematografica *Filmens Helte* ancora nel 1979, e fu usata come fonte per i primi due episodi dello show televisivo tedesco *Pat e Patachon* (1984).
Il film è stato digitalizzato a partire da uno splendido nitrato d'epoca svedese imbibito. – Mikael Braae, Ulrich Ruedel

Two down-on-their-luck actors get a break as part of a wager between a producer and a director. The director boldly promises that he will make stars of even the worst actors they can find. It all seems to fail, but in the end they prevail as comic stars.
*This "meta-film" – Pat and Patachon are effectively shown working in the Palladium film studio, which produced their Danish films in the late silent period – gives a very good impression of what the comedy duo "Fy og Bi" (*Fyrtårnet og Bivognen */ Lighthouse and Trailer) was all about, and why a large part of the European world embraced them. Their popularity – which may seem hard to understand today – rivalled that of the great American clowns, and indeed anticipated the success of Laurel and Hardy several years later.*
This was specifically intended as an "anniversary film" to mark "Lau Lauritzen's 25th Palladium comedy with Pat and Patachon." (Hauke Lange-Fuchs, Pat und Patachon*, 1980).*
Apparently deemed the ideal showcase for their specific brand of comedy, it was reissued as the centrepiece of the theatrical compilation Filmens Helte *as late as 1979, and similarly served as the source for the first two episodes of the German television show* Pat and Patachon *(1984).*
The film has been digitized from a beautiful vintage tinted Swedish nitrate print. – Mikael Braae, Ulrich Ruedel

Prog. 5 Altri clown / *Clowning Around (the World)*

[CHARLIE RIVEL AS CHAPLIN] (??, 192?)
PHOTOG: ??. CAST: Charlie Rivel. COPIA/COPY: DCP, 1'; senza did./*no intertitles.*

Un aspirante al titolo di "Re dei clown del circo" nel ventesimo secolo fu senza dubbio lo spagnolo Charlie Rivel. Nato nel 1896 (il suo vero nome era Josep Andreu i Lasserre), iniziò a calcare i palcoscenici alla tenera età di tre anni. Ben presto entrò a far parte della troupe di clown di famiglia, "Les Rivels", e nel 1916, al culmine della frenesia chapliniana, ideò il brillante numero "Chaplin sul trapezio", da cui trasse il nome d'arte di

One aspirant for the title of the 20th Century's "King of the Circus Clowns" was Spanish Charlie Rivel. Born Josep Andreu i Lasserre in 1896, he began appearing on stage at the tender age of three. He soon graduated into the family's clown group "The Rivels", and at the height of the Chaplin craze in 1916 established his brilliant "Chaplin on the trapeze" act, leading

Charlot (o Charlie) Rivel(s). Grande attrazione dei circhi, dei music hall e dei varietà di tutta Europa negli anni Venti, si vantò persino di aver sconfitto, in un concorso tra sosia di Charlie Chaplin, il vero Chaplin, e dovette affrontare un'azione legale per plagio intentata dalla United Artists. Negli anni Trenta e Quaranta ottenne un grande successo incarnando il proprio, originale personaggio clownistico, e nel 1943 fu il silenzioso protagonista alla Harry Langdon del film *Akrobat Schö-ö-ön!* Dopo la guerra Rivel continuò una carriera ricca di soddisfazioni, divenne il maestro di Pierre Etaix e si esibì fino al 1982. Le riprese cinematografiche dell'imitazione chapliniana di Rivel sono, a quanto sembra, estremamente rare; questo filmato amatoriale, risalente agli anni Venti, ci mostra quelle che sono evidentemente fuggevoli immagini di Rivel nel fiore degli anni e in completo costume da Charlot, destinate a quanto pare a pubblicizzare un'esibizione circense: forse uno spettacolo del Cirque d'Hiver, le cui pareti sono ancor oggi adornate da un'immagine di "Charlot" Rivel sul trapezio. – Ulrich Rudel

to his stage name of Charlot (or Charlie) Rivel(s). A sensation of 1920s European circus, music hall, and variety, he even claimed to have won a Chaplin lookalike contest against the real Chaplin and had to weather a plagiarism lawsuit from United Artists. Very successful in the 1930s and 1940s in his own, genuine clown character attire, Rivel also played the Harry Langdon-esque silent lead in 1943's Akrobat Schö-ö-ön! *Rivel successfully continued his career after the war, became a mentor to Pierre Etaix, and performed until 1982. Moving images of Rivel's Chaplin imitation seem to be extremely rare; this home movie from the 1920s offers what clearly appears to be fleeting glimpses of Rivel in his prime and in full tramp attire, apparently promoting a circus performance, quite possibly one in the Cirque d'Hiver, where an image of "Charlot" Rivel on the trapeze graces the walls to this day. – Ulrich Ruedel*

SON PREMIER FILM (FR 1926)

REGIA/DIR, SCEN: Jean Kemm. ASST DIR: Henriette Kemm. PHOTOG: Maurice Forster, Jean Jouannetaud. CAST: Grock (*Céleste Noménoé*), Pierrette Lugand (*bambina/the little girl*), Gaston Dubosc (*nonno/the grandfather*), Roger Huguenet (*bambino/the little boy*), Valentine Lugand (*Blanche*), Simone Montalet (*ragazza/the young woman*), Lucien Baroux (*regista/the director*), Georges Cahuzac (*direttore del music-hall/director of the music hall*), Marguerite de Morlaye (*nonna/the grandmother*), Huguette Hefti (*Jeannine*), Emile Roques (*socio del direttore/director's associate*), Lucien Callamand (*commissario/police commissioner*), Allary (*assistente/assistant*), Lequen (*direttore di scena/stage manager*), Toulet (*ladro/the thief*), Hasoutra (*ballerina/dancer*), Nico Romoff (*ballerino/dancer*), corps de ballet du Casino de Paris. PROD: Jacques Haïk, Les Établissements Jacques Haïk. DIST: Grands Spectacles Cinématographiques. USCITA/REL: 10.12.1926. COPIA/COPY: 35mm, 2267 m. [orig. 2400 m.], 99' (20 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy. Restauro/*Restored* 2010. Diritti/*Rights:* Films Regent Archives Jacques Haïk.

Con la testa calva, i pantaloni larghi e il ridicolo, minuscolo violino, Adrian Wettach, nato in Svizzera, mantenne saldamente per decenni il titolo di "Re dei clown". Figlio di un orologiaio, Wettach era nato nel 1880 e all'età di quattordici anni si esibiva già come funambulo. Dopo aver accumulato alcuni anni di esperienza nel circo, nel 1903 Wettach si associò all'eccentrico clown Marius Galante del duo "Brick e Brock". Galante cercava un sostituto del suo ex partner e arrivò Wettach, che ideò il nome di Grock. Egli acquisì ulteriore esperienza lavorando con Antonet, clown bianco del Cirque de Paris, e dopo il 1915 Grock divenne un fenomeno comico europeo. Presentato come "il famoso clown francese", fu una grande attrazione a Berlino e a Londra e recitò al Coliseum dal 1915 al 1924; per il trucco, Grock rinunciò al tradizionale naso da clown, che avrebbe nascosto il suo volto espressivo, mettendo così in vista ogni singolo muscolo facciale. Le sue consuete esibizioni mescolavano efficacemente comicità visiva e acrobatica al suo straordinario talento musicale e a una comicità verbale plurilinguistica e illogica. Alcune sue esibizioni furono registrate e distribuite su dischi a 78 giri; contenevano le battute che erano diventate il marchio distintivo dell'artista, come quella in tedesco "Nit mööoglich" ["Impossibile"] o quella, ugualmente protratta, in francese, "Pourquoi" ["Perché?"].
Era inevitabile che Grock – uno degli uomini di spettacolo più pagati

With his bald head, baggy pants, and ridiculously tiny violin, Swiss-born Adrian Wettach effectively held the title of "The King of Clowns" for decades. The son of a watchmaker, Wettach was born in 1880 and was already performing as a tightrope walker by the age of fourteen. With some years of circus experience under his belt, Wettach partnered with eccentric clown Marius Galante of the "Brick and Brock" team in 1903. Galante was looking for a replacement for his former partner, and Wettach stepped in – creating the name of Grock. More experience came working with the Cirque de Paris' white-face clown Antonet, and after 1915 Grock became a European comedy phenomenon. Headlining in Berlin and London as "The Famous French Clown," in addition to playing at the Coliseum from 1915 to 1924, Grock's clown make-up did without a traditional clown nose obstructing his expressive face, allowing every facial muscle to be seen. His stage routines effectively mixed visual comedy and acrobatics with his tremendous musical talent and multilingual non-sequitur verbal comedy. A number of his routines were released as 78 rpm recordings, and included trademark lines such as the German "Nit mööoglich" ["Impossible"] or the equally protracted French "Pourquoi" ["What for?"].

al mondo – comparisse prima o poi in un film muto, ma ciò avvenne con sorprendente ritardo. Il suo esordio ebbe luogo nel 1926, con il lungometraggio a soggetto opportunamente intitolato *Son Premier Film*, che segue il cammino del clown nei panni di un eccentrico abitante di villaggio il quale, recatosi nella grande città per riscuotere un'eredità, incappa in varie disavventure con piccoli criminali e poliziotti, ma infine conquista fama e amore. Grock capovolge questa trama convenzionale, dipingendo la figura di un provinciale originalissimo che giunge al successo e alla ricchezza; l'ambientazione in vere strade e le riprese in esterni donano al film un insolito sapore di improvvisazione.
Il regista Jean Kemm era un ex attore. Nella sua carriera – che continuò fino al 1938 – spicca la collaborazione con E.A. Dupont per le versioni in varie lingue di *Atlantic* (1930).
La caratteristica espressione di Grock "Pourquoi" ricorre spessissimo nel film, quasi come un suo biglietto da visita, e fu anzi utilizzata come titolo francese alternativo della pellicola. Fu tradotta in inglese con "What for?," che divenne il titolo della versione abbreviata distribuita nel Regno Unito. I successivi lungometraggi del comico sono *Grock* (1931), che sfrutta una trama comica domestica come pretesto per un'ampia e inestimabile registrazione delle sue consuete esibizioni (e rappresentò per il comico un'ingentissima perdita finanziaria), e *Au revoir, Monsieur Grock* (1950), che è essenzialmente un film biografico costruito con la tecnica del flashback. – Ulrich Rudel, Steve Massa

Being one of the highest-paid entertainers in the world, it was inevitable that Grock would end up in silent films, but it came surprisingly late in the game. His debut came in the aptly-titled 1926 feature Son Premier Film, *which follows the clown's progress as a village eccentric who goes to the big city for an inheritance, and after misadventures with petty crooks and the police eventually finds stardom and love. Grock turns the standard plot on its head by being a very unconventional local boy making good, and the use of real streets and locations gives the film an off-the-cuff and idiosyncratic look.*
Director Jean Kemm was a former actor. Among his other work was a collaboration with E.A. Dupont on the multi-language versions of Atlantic *(1930), and he continued working until 1938. Grock's trademark phrase "Pourquoi" appears as his frequent title-card response in the film, and was used as an alternative French title for the picture. It was also translated into English as "What for?," which became the name of the shortened UK version. The comedian's later feature films are* Grock *(1931), which uses a domestic comedy plot as an excuse for an extended and priceless recording of his comedy routine (and was a dramatic financial loss for the comic), and* Au revoir, Monsieur Grock *(1950), essentially a flashback biopic.*

Ulrich Ruedel, Steve Massa

Prog. 6: Giornata Valentin / *Valentin's Day*

DER NEUE SCHREIBTISCH [La nuova scrivania/The New Writing Desk] (DE 1914)
REGIA/DIR: Peter Ostermayr. SCEN: Karl Valentin. CAST: Karl Valentin. PROD: Münchner Kunstfilm Peter Ostermayr. RIPRESE/FILMED: 1913. COPIA/COPY: DCP, 11'; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Nel 1912 Karl Valentin iniziò a utilizzare immagini in movimento come mezzo per comunicare la propria comicità, e iniziò a girare film in esterni con i colleghi di teatro. Grazie a un prestito contratto presso una banca di Monaco, allestì uno "studio con luce artificiale per fotografare immagini cinematografiche" in un edificio dietro la Pfisterstrasse a Monaco, impiegando – secondo un annuncio pubblicitario dello studio di Valentin – "una potenza di 4.000 candele". L'impresa "Valentin al cinema" rimase però al di sotto delle aspettative, nonostante "la qualità e l'importanza" del prodotto, sottolineate da uno degli annunci, e nonostante il valore promozionale "derivante dal solo nome di Valentin". *Der neue Schreibtisch* fu perciò prodotto da Peter Ostermayr, ex operatore di Pathé e Gaumont che nel 1910 aveva avviato la propria impresa. Ostermayer era convinto che la fonte letteraria, il "materiale", fosse un elemento essenziale del successo di un film. Di conseguenza, una storia pubblicata nel 1891 dal cartoonist Emil Reinecke sul *Münchener Bilderbogen*, "Der neue Schreibtisch", si può considerare il modello di questo film. Un impiegato, alle prese con lo scrittoio che gli è stato appena consegnato, di gran lunga troppo alto, si mette a segare alternativamente le gambe del tavolo e della sedia, che non corrispondono

In 1912 Karl Valentin embarked on using moving images as a medium for his comedy, and began shooting movies with his stage colleagues in the open air. Using a loan from a Munich bank, he established an "artificial light studio for photographing kinematograph images" in a building behind Pfisterstrasse in Munich, employing – according to a trade ad for Valentin's studio – "4,000 candlelight power". However, the "Valentin on Film" business remained below expectations, regardless of the "quality and significance" of the product as highlighted in one of the ads, and regardless of the promotional value "resulting from the name Valentin alone". Thus, Der neue Schreibtisch *was produced by Peter Ostermayr, a former Pathé and Gaumont cameraman who had started his own business in 1910.*
Ostermayer believed the literary source, the "material", to be crucial for the success of a film. Accordingly, an 1891 story by cartoonist Emil Reinecke, "Der neue Schreibtisch", published in Münchener Bilderbogen, *can be attributed as the template for this film. A clerk, sitting at a newly delivered desk which is far too high, shortens the legs of both desk and chair in*

mai. Alla fine le gambe sono state tanto accorciate che l'impiegato "riesce a malapena a sedersi". Valentin rende questa situazione assai più anarchica e assurda. Il protagonista trapana il pavimento in modo da avere più spazio per le proprie gambe. L'uso di campi medi lungo tutto il film offre a Valentin spazio sufficiente perché il suo "pas de deux tra una persona smilza e uno scrittoio verticale" (secondo la definizione del critico Hans Günther Pflaum) mostri le caratteristiche della sua comicità.

Negli anni Venti Walter Jerven esaltò la figura di Valentin, e le sue osservazioni rimangono vere ancor oggi: "Quando Valentin vuole padroneggiare una situazione, tutto va storto e i guai si susseguono; egli soccombe, si rassegna ed è disorientato. Valentin è grottesco, di per sé e tramite se stesso. Non ha bisogno di idee, né di bluff a effetto. Provoca il grottesco grazie a un semplice contatto con la realtà. Allenta i migliori istinti dell'uomo. Non si limita a commuoverci; ci incoraggia e ci sprona."

Non sono stati reperiti programmi o pubblicità sulla stampa, né tanto meno recensioni che confermino eventuali proiezioni di questo film al di fuori di Monaco; alla fine degli anni Venti era ritenuto perduto. Grazie a un'inserzione pubblicata sul *Film-Kurier*, fu ritrovata una copia, approvata dalla censura il 17 maggio 1929. Jerven utilizzò il film nel 1929 per i suoi programmi "Aus der Kinderstube des Films" ("L'infanzia del cinema"). – Stefan Droessler

*alternation since they refuse to match. Eventually the legs have been shortened so much that the clerk "can barely sit anymore". Valentin makes this situation much more anarchist and absurd. The protagonist drills holes in the floor in order to facilitate space for his legs. Using medium long shots throughout the film, it creates enough space for Valentin for his "*pas de deux *for a slim person and a standing desk" (per critic Hans Günther Pflaum) to show the characteristics of his comedy.*

Walter Jerven championed Valentin in the 1920s, and his observations still hold true: "When Valentin wants to master a situation, everything goes wrong, one thing follows upon another; he succumbs and resigns and is at a loss. Valentin is grotesque himself and through himself. He does not need ideas, no bluffs aimed at effect. He causes the grotesque through a simple touch with reality. He loosens men's finest instincts. Not only does he stir us: he stirs us up."

No programmes or newspaper ads, let alone reviews, can be found to confirm any screening of this film outside Munich. By the late 1920s the film was believed lost. Thanks to a want ad placed in Film-Kurier*, a print was found, approved by censorship on 17 May 1929. Jerven used the film in his "Aus der Kinderstube des Films" ("When Film Was Young") programmes in 1929. – Stefan Droessler*

[KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT] [Karl Valentin e/*and* Liesl Karlstadt] (DE, c.1929)
REGIA/DIR: ?. CAST: Karl Valentin, Liesl Karlstadt. COPIA/COPY: DCP, 2'; senza didascalie/*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Queste riprese non datate non si possono analizzare come un lavoro autonomo; devono quindi essere considerate filmati amatoriali, materiali di lavorazione o frammenti di uno dei numerosi progetti cinematografici perduti di Valentin. In un'intervista del 1923, egli descrisse così la sua situazione: "Sono un semplice umorista musicale! Ho lottato per quindici anni, ho fatto una proposta dietro l'altra a impresari di cabaret e varietà. Ho presentato le mie idee, ma non mi ascoltavano nemmeno!, "Non è roba per me" mi rispondevano ogni volta. Lo stesso fiasco per i film. Proponevo idee su idee ai pezzi grossi del cinema, idee per cui garantivo risate, per cui nemmeno la persona più irascibile e scorbutica avrebbe potuto fare a meno di ridere, per non morire di rabbia all'idea di non ridere. Non sono riuscito a trovare un centesimo; per vivere dovevo girare film e fare smorfie. Mi pagavano per questo, non gliene importava niente delle idee" (Karl Valentin, in una conversazione con Josef M. Jurinek, *Neues Wiener Journal*, 1° marzo 1923).

La smorfia di Valentin si colloca nella tradizione del *Gähnmaul* ("boccaccia che sbadiglia"), un gesto di derisione che mescola scherno e ridicolo. In questa smorfia la bocca viene spalancata e stiracchiata in modo del tutto innaturale; si infilano i pollici o le altre dita nelle guance e si tira la bocca ai lati. È un gesto che si osserva nei dipinti del quindicesimo secolo che raffigurano il Cristo deriso, oltre che in maschere diaboliche. – Stefan Droessler

These undated takes cannot be construed as a self-contained work, thus they must be considered home movies, outtakes, or fragments from one of Valentin's many lost film projects. In a 1923 interview, Valentin described his situation: "I am a simple musical humorist! For fifteen years I've been struggling, made suggestion upon suggestion to the cabaret and variety impresarios. Submitted my ideas to them. They barely listened! 'Not for me,' was the usual reply. Same fiasco for film. Idea upon idea I submitted to the film bigwigs, ideas where I guaranteed laughter, where even the grumpiest person would not have been able to resist laughter, so as not to die from anger about not laughing. Not a single penny could be raised; I had to film to live and make faces. That's what they paid me for, they didn't care about ideas." (Karl Valentin, in conversation with Josef M. Jurinek, Neues Wiener Journal*, 01.03.1923)*

Valentin's grimace is in the tradition of the Gähnmaul *("yawning yap"), a derisive gesture expressing mockery and ridicule. In this grimace, the mouth is broadly stretched in a most unnatural fashion. Thumbs or fingers hook into the cheek and stretch the mouth to the sides. This gesture is seen in 15th-century portrayals of the mocking of Christ, and in devil masks. – Stefan Droessler*

DER SONDERLING [Lo stravagante/The Nerd] (DE 1929)
REGIA/DIR: Walter Jerven, Franz Osten. SCEN: Walter Jerven, Karl Valentin, Liesl Karlstadt. PHOTOG: Hans Karl Gottschalk. SCG/DES: Peter Rochelsberg. CAST: Karl Valentin (*Karl Valentin*), Liesl Karlstadt (*Paula Kuhn*),Truus van Aalten (*her niece Anni*), Ferdinand Martini (*Friedrich Kuhn*), Heinz Koennecke (*Herr Lechner*), Gustl Stark-Gestettenbaur (*Toni*). PROD: Karl Valentin Filmproduktion, München. DIST: Union-Film, München. USCITA/REL: 28.12.1929 (Gloria-Palast, München). COPIA/COPY: 35mm, 2513 m., 91' (24 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Walter Jerven, editore di annuari e antologie, nonché sceneggiatore, già all'inizio degli anni Venti scriveva sulla comicità fisica di Karl Valentin. Collezionista di film, alla fine dello stesso decennio presentava programmi di pellicole mute degli esordi del cinema, che accompagnava in qualità di narratore, "come ai vecchi tempi". Il pezzo forte conclusivo erano i primi film di Karl Valentin, allora completamente dimenticati. L'enorme successo di queste presentazioni portò a fondare la "Produzioni Karl Valentin", allo scopo di realizzare "lungometraggi comici con Karl Valentin e Liesl Karlstadt". Il sostegno finanziario venne dalla banca Martin Löwenthal & Justin Walther. Non si conosce con certezza la durata delle riprese; nell'elenco di "Impegni portati a termine" del 1941 Valentin segnala solo cinque giorni di riprese per *Der Sonderling*, dal 21 al 25 ottobre 1929. Il budget era modestissimo (38.000 marchi), per cui l'idea originale di aggiungere una colonna sonora con effetti e sequenze di dialogo fu abbandonata. Alla data della prima rappresentazione di questo film muto, verso la fine del 1929, l'Ufa si era già interamente convertita al sonoro e aveva distribuito con successo le prime operette cinematografiche sonore in sale tecnicamente all'avanguardia.
Il *Münchner Neueste Nachrichten* segnalò "l'applauso alla scena di apertura" scoppiato nella sala in cui si era svolta la prima, e commentò entusiasta: "Il cinema tedesco e il Chaplin tedesco si sono finalmente incontrati, e senza dubbio gli spettatori di tutto il mondo apprezzeranno questo film non meno di quelli di Monaco". *Der Sonderling* non giunse però nelle sale più importanti delle altre città, già passate al cinema sonoro; non recuperò i costi di produzione, e la società di distribuzione fu liquidata. Valentin e Jerven non furono mai pagati. Quando il film fu finalmente rilevato dalla Arnold & Richter HG per la distribuzione a passo ridotto nei cineclub e a uso domestico, l'ufficio censura ne vietò le proiezioni pubbliche, il 9 aprile 1942, "per offesa alla sensibilità artistica". La motivazione venne illustrata in un documento recante la stessa data: "Il film è stato prodotto circa quindici anni fa. Il contenuto è talmente privo di senso che non si può nemmeno definire una trama, e non dovrebbe più essere inflitto agli spettatori".
È assai probabile che il fratello del produttore Peter Ostermayr, Franz Osten, indicato dapprima come co-regista e poi come supervisore artistico, abbia offerto un aiuto decisivo nella produzione a Walter Jerven, inesperto ammiratore di Valentin. Osten era infatti un navigato regista di costosi film tratti dai romanzi di Ludwig Ganghofer ambientati negli altopiani bavaresi. A Jerven, d'altro canto, va dato il merito di aver riconosciuto i principi essenziali della comicità di Valentin, e di avergli concesso la libertà necessaria

Walter Jerven, publisher of yearbooks and anthologies, and a scriptwriter, was already writing about the physical comedian Karl Valentin in the early 1920s. A film collector, at the end of the 1920s Jerven presented silent film programmes from early cinema, which he accompanied as a film-storyteller, "like in the old days". The closing highlight were the early films of Karl Valentin, by then completely forgotten. The tremendous success of these presentations triggered the founding of "Karl Valentin Productions" to produce "feature comedies with Karl Valentin and Liesl Karlstadt". Financial backing was provided by the Martin Löwenthal & Justin Walther bank. The duration of shooting cannot be ascertained; in his 1941 "Completed Engagements" list, Valentin marks only five days of shooting for Der Sonderling*, 21-25 October 1929. The budget was minimal (38,000 marks), which is why the original idea of adding a soundtrack with effects and dialogue sequences was not implemented. When the silent film premiered towards the end of 1929, Ufa had already entirely changed over to sound and successfully released their first sound-film operettas to technically updated theatres.*
The Münchner Neueste Nachrichten *reported on "opening scene applause" in the premiere theatre, and enthused: "German film and Germany's Chaplin have finally found each other, and no doubt a global audience will enjoy this as much as that here in Munich." However, the film did not make it to the top-rank theatres in other cities, which were committed to sound film.* Der Sonderling *did not retrieve its production costs, and its distribution company was liquidated. Valentin and Jerven never received their pay. When the film was finally taken over by Arnold & Richter HG for small-gauge home-cinema and film-club release, it was banned from public presentation by the censorship office on 9 April 1942, "for offending artistic sensibility". Their reasoning can be found in a document dated that same day: "The film was produced some 15 years ago. The content is such utter nonsense that it cannot even be called a plot, and should not be imposed upon audiences anymore."*
It is safe to assume that producer Peter Ostermayr's brother, Franz Osten, first credited as co-director and then as artistic supervisor, was of decisive help to inexperienced Valentin fan Walter Jerven in the production, being a practiced director of expensive productions and films based on the Bavarian highland novels of Ludwig Ganghofer. Jerven in turn deserves credit for

per la realizzazione dell'opera. Il film ci presenta Valentin nei panni di un apprendista sarto e collezionista di francobolli, in lotta contro le asperità del mondo materiale che lo circonda e sospettato di furto. La fedele figlia del sarto, segretamente innamorata di lui (interpretata da Liesl Karlstadt, partner abituale di Valentin sul palcoscenico), risolve però il caso. Valentin viene rilasciato dal carcere; il guardiano gli annuncia: "Sei innocente"; Valentin ribatte: "Perché?"

I recensori criticarono il semplicismo e la struttura frammentaria del film. Scriveva il *Neue Berliner Zeitung*: "C'è un motivo per cui il nuovo film di Valentin non ha esordito a Berlino; egli è rimasto totalmente ancorato al cinema di una volta. La comicità è tutta nelle didascalie. Gli ammiratori di Valentin saranno costernati per la vacuità delle espressioni e della recitazione".

Altri, come il *Berliner Börsen-Zeitung,* si dimostrarono più clementi: "Tuttavia, ci sono molti dettagli divertenti, e ciò sembra dimostrare che Valentin è un interprete adatto anche al cinema, nonostante gli occhi poco fotogenici. Forse, però, è più idoneo ai film sonori che a quelli muti: senza l'assurdità filosofica dei suoi monologhi e dei suoi dialoghi, il vero Valentin non viene alla luce".

Stefan Droessler

recognizing the principles of Valentin's comedy and allowing him the necessary freedom in filming. The film presents Valentin as an apprentice tailor and stamp collector, fighting against the perils of the material world around him and being suspected of theft. However, the tailor's stalwart daughter, and Valentin's secret suitor, played by Valentin's long-time stage partner Liesl Karlstadt, solves the case. Valentin is released from prison. Warden: "You are innocent." Valentin: "Why?"

*Critics objected to the film's episodic structure and simplistic manner: "There was a reason the first new Valentin film wasn't premiered in Berlin. He has totally stayed behind in early film. All the jokes are in the intertitles. Valentin's admirers will be shocked at the emptiness of expression and acting." (*Neue Berliner Zeitung*)*

*Others showed more mercy: "Regardless, there is much joy in many a detail, and this seems proof that Valentin is the right man for film too, regardless of his poorly photographing eyes. Though perhaps more so for sound films than for silent images. Without the philosophical nonsense of Valentin's monologues and dialogue, the true Valentin cannot be shown." (*Berliner Börsen-Zeitung*) – Stefan Droessler*

Il ritorno delle "Nasty Women" / *The Return of the "Nasty Women"*

Le vostre "Nasty Women" favorite tornano a furor di popolo! A Léontine, Cunégonde, Lea, Rosalie e al loro seguito di calamitose cameriere si aggiungerà ora una nuova schiera di arruffapopoli femministe, tra cui Madame Plumette, Lili Ziedner, Maud, una "Sticky Woman" ("donna appiccicosa") e un'ondata di suffragette militanti. Come ricorderete, alle Giornate del 2017 abbiamo presentato un programma sulle "Nasty Women" suddiviso in cinque parti, in cui figuravano specialiste della slapstick comedy, cowgirl in panni maschili, studentesse burlone, audaci vamp e dissidenti anarchiche (il termine "Nasty Woman" è diventato un grido di battaglia femminista nell'ottobre 2016, quando Donald Trump lo ha usato come insulto durante un dibattito tra i candidati alla presidenza degli Stati Uniti). Ma assai prima della comparsa dei "pussy hat" e degli hashtag sui social media, attrici comiche e attiviste femministe avevano smascherato il potere patriarcale con il loro gioioso e distruttivo disprezzo per le norme sociali fondate sul genere e per il decoro imposto al corpo femminile. Essere una Nasty Woman significa rifiutare la disciplina e rifiutare di farsi zittire, e accettare invece la torbida confusione inerente alla differenza sessuale e di genere per impegnarsi con decisione nella vita politica in una prospettiva femminista. – Maggie Hennefeld, Laura Horak

Your favorite "Nasty Women" are back by popular demand! Léontine, Cunégonde, Lea, Rosalie, and their army of catastrophic kitchen maids will be joined be a new cohort of feminist rabble-rousers, including Madame Plumette, Lili Ziedner, Maud, a "Sticky Woman," and a wave of militant suffragettes. To refresh your memory, we presented a 5-screening program of "Nasty Women" at the 2017 Giornate, which included slapstick comediennes, cross-dressing cowgirls, sorority pranksters, audacious vamps, and anarchic dissidents. (The term "Nasty Woman" has been a feminist rallying cry since October 2016, when Donald Trump uttered it as a slur during a U.S. presidential debate.) But long before there were "pussy hats" and social media hashtags, comedienne characters and feminist activists spoke truth to patriarchal power with their gleefully destructive disregard for gendered social norms and feminine corporeal decorum. To be a Nasty Woman means refusing to be disciplined or silenced, while embracing the messiness inherent in gender and sexual difference and engaging as an energetic participant in feminist political life. – Maggie Hennefeld, Laura Horak

Prog. 7: Tirannia in casa/*Tyranny at Home*

LA GRÈVE DES BONNES (FR 1906)
REGIA/DIR: Charles-Lucien Lépine. SCEN: André Heuzé. PHOTOG, SPEC. EFF: Segundo de Chomón. CAST: ?. PROD: Pathé. COPIA/COPY: 35mm, 132 m. [orig. 140 m.], 7' (16 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

LÉONTINE, ENFANT TERRIBLE (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP, [orig. 125 m.], 8'19" did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro in 4K effettuato nel 2019 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partire dal negativo nitrato delle proprie collezioni. */ Restored 2019 in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé from the nitrate negative in its collections.*

ZOÉ ET LE PARAPLUIE MIRACULEUX (Le parapluie de Zoe) (FR 1913)
REGIA/DIR: ?. CAST: Little Chrysia (*Zoé*). PROD: Pathé Comica. COPIA/COPY: DCP, 4'11" (da/*from* 35mm, orig. 115 m.); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

ROSALIE A LA MALADIE DU SOMMEIL (FR 1911)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*). PROD: Pathé Comica. COPIA/COPY: DCP, 4'45" (da/*from* 35mm, orig. 185 m.); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

MADAME A DES ENVIES (FR 1907)
REGIA/DIR: Alice Guy. CAST: ?. PROD: Pathé. USCITA/REL: 27.12.1907. COPIA/COPY: incompl., 35mm, 276 ft. [84 m. (orig.130 m.)], 4' (18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

LA FUREUR DE MME. PLUMETTE (De sterke mevrouw Plumette) (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: Ellen Lowe (*cameriera/maid*). PROD: Eclipse. COPIA/COPY: 35mm, 112 m., 5'30" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

NON! TU NE SORTIRAS PAS SANS MOI! (Toch d'r zin) (FR 1911)
REGIA/DIR: Jean Durand. CAST: ?. PROD: Gaumont. PREMIÈRE: 22.12.1911. USCITA/REL: 02.02.1912. COPIA/COPY: 35mm, 83.5 m. [orig. 107 m.], 4' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

CUNÉGONDE FEMME-CRAMPON (Cunegonde wil niet dat haar man alleen uitgaat) (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: Little Chrysia (*Cunégonde*). PROD: Lux. COPIA/COPY: 35mm, 170 m. [orig. 177 m.], 9' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

WEM GEHÖRT DAS KIND? [Di chi è questo bambino? / Whose Child Is It?] (DE 1910)
REGIA/DIR: Gebhard Schätzler-Perasini. PHOTOG: Guido Seeber. CAST: Rosa Porten, Henny Porten. PROD: Deutsche Bioscop GmbH, Berlin. PREMIÈRE: 10.12.1910. COPIA/COPY: DCP, 8' (da/*from* 35mm); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

LÉONTINE EN VACANCES (FR 1910)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. SCEN: Z. Rollini. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP, 10'07"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro in 4K effettuato nel 2019 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partire dal negativo nitrato delle proprie collezioni. */ Restored 2019 in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé from the nitrate negative in its collections.*

LA PEUR DES OMBRES (De vrees voor schaduwen) (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Pathé Nizza. COPIA/COPY: 35mm, 80.4 m. [orig. 90 m.], 4' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

"L'impero all'estero comporta *la tirannia in casa*", ha affermato nel secolo scorso la filosofa della politica Hannah Arendt. Le rivalità coloniali tra un piccolo numero di stati-nazione europei risucchiarono il mondo intero nell'insensata e catastrofica guerra del 1914, con disastrose ripercussioni sul fronte interno. Le Nasty Women sfidarono tali dinamiche del potere patriarcale, aprendo la strada a quella resistenza politica che avrebbe contribuito a sventare i tentativi fascisti di applicare tecniche di dominio coloniali alle popolazioni interne negli anni Trenta. I film di questo programma ci mostrano le Nasty Women che prendono le redini del potere istituzionale e svelano l'illogica assurdità dell'intero sistema.

La Grève des bonnes (1906) narra di uno sciopero di lavoratrici che si riversa sulle strade, propagando il pandemonio dall'ambiente privato della cucina fino alla sfera pubblica. In *Léontine, enfant terrible* (1911) si compie il salto di qualità da uno sciopero con obiettivi precisi alla totale anarchia anticapitalistica. Ancora non conosciamo il nome della notevole attrice che interpretava Léontine/Betty in questa popolare serie comica (che si snodò lungo 21 episodi dal 1910 al 1912). Cacciata di casa, ove è considerata un terribile pericolo, Léontine si serve della propria arma preferita (un pezzo di spago) per scatenare il caos tra la *petite bourgeoisie* e i locali lavoratori del commercio; il momento culminante è il pirotecnico finale in cui i fuochi artificiali esplodono nelle tubature idrauliche. Dopo, Zoé (interpretata da Little Chrysia, che vedremo successivamente nei panni di Cunégonde) scatena un putiferio grazie a un ombrello magico che sottrae a un illusionista. L'ombrello moltiplica qualsiasi oggetto in quantità assurdamente sovrabbondanti come, per citare Marx ed Engels "lo stregone [capitalista] che non può più dominare le potenze sotterranee da lui evocate". A differenza dell'iperproduttiva Zoé, Rosalie è priva della consueta energia perché è colpita dalla "malattia del sonno". Interpretato dalla favolosa Sarah Duhamel, protagonista anche delle serie di Rosalie (1911-1912) e Pétronille (1912-1916), quest'episodio ci mostra anche una banda musicale che avanza marciando ma non riesce a risvegliare Rosalie dal suo sonno letargico! (Probabilmente ella è esausta per lo sfinimento e il superlavoro.)

In *Madame a des envies* (1907), Alice Guy – prolifica cineasta cui di recente è stato dedicato il documentario *Be Natural* – terrorizza la comunità con le sue voglie da gravidanza, che spaziano dalle aringhe in salamoia ai lecca-lecca e al potente assenzio. Più che della fame, Madame Plumette è preda di un furore illimitato. *La Fureur de Mme. Plumette* (1912) si apre con una gag visiva sulle mestruazioni, ma si dipana poi come esilarante celebrazione dell'inarrestabile ira femminile. Le mogli continuano a svolgere il ruolo del tiranno domestico in *Non! Tu ne sortira pas sans moi!* (1911) e *Cunégonde femme-crampon* (1912). *Non!* presenta un attore, travestito da donna, nei panni della casalinga ribelle. All'opposto, Cunégonde rovescia il copione e vieta al marito

"Empire abroad entails tyranny at home," *argued the 20th-century political philosopher Hannah Arendt. Colonial rivalries among a handful of European nation-states goaded the entire world into catastrophic, senseless war in 1914 and recoiled disastrously on the home front. Nasty Women defied these patriarchal power dynamics, further paving the way for the political resistance that would help subvert fascism's attempts to inflict colonialist techniques of domination on the domestic population in the 1930s. The films in this program, "Tyranny at Home," reveal Nasty Women seizing the reins of institutional power and exposing the absurd illogic of the entire system.*

La Grève des bonnes *(1906) depicts a female workers' strike that spills out into the streets, wreaking havoc from the private kitchen to the public sphere.* Léontine, enfant terrible *(1911) escalates the goal-oriented labor strike to total anti-capitalist anarchy. We still do not know the identity of the remarkable actress who played Léontine/Betty in this popular comic series (which spanned about 21 episodes from 1910-1912). Evicted from her home for being a menace, Léontine enlists her favorite weapon (a piece of string) to unleash chaos among the* petite bourgeoisie *and local trade workers, climaxing in an explosive finale of fireworks that go off in the plumbing. Next, Zoé (played by Little Chrysia, who we'll later see as Cunégonde) raises Cain with an enchanted umbrella that she steals from a stage magician. The umbrella can make any object multiply in absurd over-abundance, to invoke Marx and Engels, like a capitalist "sorcerer who is no longer able to control the powers of the nether world whom he has called up by his spells." Unlike Zoé, who is hyper-productive, Rosalie lacks her usual gusto because she has "sleeping sickness." Starring the fabulous Sarah Duhamel who headlined as both Rosalie (1911-1912) and Pétronille (1912-1916), this episode also features a live marching band that fails to stir Rosalie from her lethargic slumber! (Probably she is just tired from exhaustion and overwork.)*

Alice Guy – prolific filmmaker and subject of the recent documentary Be Natural *– terrorizes the* polis *with her maternity cravings in* Madame a des envies *(1907), which include pickled herring, sweet lollipops, and potent absinthe. More than hungry, Madame Plumette is absolutely furious.* La Fureur de Mme. Plumette *(1912) opens with a sight gag about menstruation but unfolds as a hilarious celebration of unrepressed female anger. Wives continue to play the roles of domestic tyrant in* Non! Tu ne sortira pas sans moi! *(1911) and* Cunégonde femme-crampon *(1912).* Non! *features a male actor in drag as the rebellious housewife. In contrast, Cunégonde flips the script by forbidding her husband to go out*

di uscire di casa da solo. Grazie alle brillanti indagini archivistiche di Elif Rongen-Kaynakçi, ora sappiamo che Cunégonde era interpretata da Little Chrysia, protagonista di circa 24 episodi di questa serie dal 1911 al 1913, che fu anche artista di circo ambulante nel Regno Unito e in Francia.

Passiamo il confine e arriviamo in Germania, ove *Wem gehört das Kind?* (1910) guarda al nemico interno, e si chiede se due Nasty Women possano veramente fidarsi l'una dell'altra. Un marito fedele trova nei boschi un bambino perduto, e innesca in tal modo una serie di scandalosi equivoci che coinvolgono la moglie (Rosa Porten) e la sorella di lui (Henny Porten). Ci imbattiamo poi in un'altra bambina migrante, Léontine, che come "premio" per i buoni voti ricevuti a scuola viene mandata in vacanza nella casa di campagna degli zii. In *Léontine en vacances* (1910), ella si cimenta nell'attività che meglio le riesce: scatena il caos e l'anarchia più totale fra tutti coloro che la circondano: fa levitare pentole e padelle per terrorizzare le cuoche e poi imbandisce un disordinato e poco pulito festino con uva e salsicce. L'attrice non identificata che interpreta Léontine fa anche una breve apparizione in *La Peur des ombres* (1911), parodia dei film "corsa al salvataggio" di D. W. Griffith, con alcuni giochi d'ombre innovativi e silhouette alquanto sinistre. – Maggie Hennefeld, Laura Horak

alone. Thanks to the brilliant archival sleuthing of Elif Rongen-Kaynakçi, we now know that Cunégonde was played by Little Chrysia, who starred in about 24 episodes of this series from 1911-1913 and also worked as a traveling circus performer in the U.K. and France.

Crossing the border to Germany, Wem gehört das Kind? *(1910) looks at the enemy within, asking whether two Nasty Women can really trust one another? A faithful husband finds a lost child in the woods, triggering a sequence of scandalous misperceptions for his wife (Rosa Porten) and his sister (Henny Porten). We then check in with another migratory child, Léontine, who is being "rewarded" for her high marks at school with a vacation to her aunt and uncle's retreat in the countryside. In* Léontine en vacances *(1910), Léontine does what she does best: inflict total chaos and anarchy on everyone around her – levitating the pots and pans to terrorize the cooks and then making a messy feast of some sausage and grapes. The unidentified actress who played Léontine also has a cameo in* La Peur des ombres *(1911), which parodies a D. W. Griffith race-to-the-rescue film with some innovative shadow play and rather suspicious silhouettes. – Maggie Hennefeld, Laura Horak*

Prog. 8: Disciplina e anarchia / *Discipline and Anarchy*

LÉONTINE S'ENVOLE (FR 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé-Comica. COPIA/COPY: DCP, [orig. 115 m.], 7'33"'; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro in 4K effettuato nel 2019 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partire dal negativo nitrato delle proprie collezioni. */ Restored 2019 in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé from the nitrate negative in its collections.*

BAIN FORCÉ (Een gedwongen bad) (FR 1906)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Pathé. COPIA/COPY: 35mm, 51 m. [orig. 55 m.], 3' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

MANNEKÄNGEN [Il manichino/The Mannequin] (SE 1913) [frammenti/*fragments*]
REGIA/DIR, SCEN: Mauritz Stiller. PHOTOG: Julius Jaenzon. CAST: Lili Ziedner (*Lili*), Viktor Arfvidson (*tranviere/tram conductor*), Stina Berg, Dagmar Ebbesen, Karl Gerhard, Mary Johnson, Sven Peterson (*tram passengers*). PROD: AB Svenska Biografteatern. COPIA/COPY: 35mm, 65 m., 3'09" (18 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.
Film probabilmente mai completato o distribuito. Frammenti ricavati da due documentari svedesi. */ Film probably never completed or released. Fragments excerpted from two Swedish documentaries.*

LÉONTINE EN APPRENTISSAGE (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP [orig. 220 m.], 14'30"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro in 4K effettuato nel 2019 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partire dal negativo nitrato delle proprie collezioni. */ Restored 2019 in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé from the nitrate negative in its collections.*

LEA SALVA LA POSIZIONE (IT 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: Lea Giunchi (*Lea*), Ferdinand Guillaume (*Tontolini*), Lorenzo Soderini, Giuseppe Gambardella (*le guardie/ the guards*). PROD: Cines. COPIA/COPY: 35mm, 138 m. [orig. 152 m.], 7'32"(16 fps); did./*titles:* senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

LA FEMME COLLANTE [A Sticky Woman] (FR 1906)
REGIA/DIR: Alice Guy. CAST: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: 35mm, 52 m., 2'26" (18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

CUNÉGONDE FEMME DU MONDE (Cunegonde als modedame) (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. CAST: Little Chrysia (*Cunégonde*). PROD: Lux. COPIA/COPY: 35mm, 136 m. [orig. 140 m.], 7' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

MILLING THE MILITANTS (GB 1913)
REGIA/DIR: Percy Stow. CAST: ? (*Mrs. Brown*), ? (*Mr. Brown*). PROD: Clarendon Film Co. COPIA/COPY: 35mm, 495 ft. [orig. 500 ft.], 7' (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

KRI KRI E LEA MILITARI (Patachon als soldaat) (IT 1913)
REGIA/DIR: ?. CAST: Raymond Frau (*Kri Kri*), Lea Giunchi (*Lea*). PROD: Cines. V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913 (n. 316). COPIA/COPY: 35mm, 87 m. [orig. 144 m.], 4' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

LA PILE ÉLECTRIQUE DE LÉONTINE (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP [orig. 120 m.], 8'12"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro in 4K effettuato nel 2019 dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé a partire dal negativo nitrato delle proprie collezioni. */ Restored 2019 in 4K by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé from the nitrate negative in its collections.*

LE CHARME DE MAUD (De bekoring van Maud) (FR 1913)
REGIA/DIR: René Hervil. CAST: Miss Campton [Aimée Campton/Emily Straham Cager] (*Maud*), Gabriel de Gravone. PROD: Éclipse. USCITA/REL: 28.11.1913. COPIA/COPY: 35mm, 302 m. [orig. 320 m.], 16' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

In questo programma le Nasty Women ci provano ancora! "Disciplina e anarchia" esplora le tensioni tra controllo e libertà che incombono su ogni rappresentazione culturale di radicali mutamenti sociali. Partiamo da grandi altezze con *Léontine s'envole* (1911), in cui Léontine mette le mani su cinquanta palloncini che la fanno levare in volo sopra i tetti del villaggio (come le nostre Nasty Women favorite, scagliate fuori dal camino in *The Finish of Bridget McKeen* e *Mary Jane's Mishap*). Costretta infine a terra dall'incontro con un campanile, deve anche subire la comprensibile collera dei suoi genitori. Come pesci fuor d'acqua, le donne di *Bain forcé* (1906) desiderano solo fare un tuffo senza essere molestate. Un soldato di bassa statura armato di spada (sosia di Napoleone Bonaparte) le rimprovera per il loro comportamento indecente in pubblico, ma esse reagiscono spingendolo in acqua; si allontanano poi in bicicletta, vestite solo dei loro costumi da bagno, dando il via a una memorabile scena di inseguimento. *Mannekängen* di Mauritz Stiller (1913) ci presenta un'altra protagonista ribelle, Lili (Lili Ziedner), che scatena un putiferio in un tram

The Nasty Women are at it again in this program! "Discipline and Anarchy" explores the tensions between control and freedom that haunt every cultural representation of radical social change. We start high in the sky in Léontine s'envole *(1911), in which Léontine's gotten her hands on fifty air balloons that send her flying over the village skyline (like our favorite Nasty Women exploding out of the chimney in* The Finish of Bridget McKeen *and* Mary Jane's Mishap*). Eventually, she's grounded by a steeple and further disciplined by her parents' justifiable anger. Like fish out of water, the women in* Bain forcé *(1906) just want to go for a dip without being harassed. A diminutive soldier with a sword (who's a dead ringer for Napoleon Bonaparte) chastises them for public indecency. They respond by pushing him into the water and then biking away in their swimsuits, provoking a memorable chase scene. Mauritz Stiller's* Mannekängen *(1913) features another rebellious protagonist, Lili (Lili Ziedner), who makes a ruckus on a tram and in a movie theater (even inserting*

Léontine s'en vole, 1911. (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris. © 1911 - Pathé frères)

e in una sala cinematografica (intromettendosi persino in un finto film di André Deed!). Il personaggio di Lili riecheggia l'allegro anarchismo del Cretinetti di Deed. Proiettiamo gli unici frammenti superstiti di questa comica svedese, che forse non è mai stata completata né distribuita.

Tre giovani donne irrompono nel mondo del lavoro nei tre film successivi: *Léontine en apprentissage* 1910), *Lea salva la posizione* (1911) e *La Femme collante* (1906). Léontine fallisce miseramente come

herself into a pretend André Deed film!). Lili's character riffs on the jolly anarchism of Deed's Cretinetti. We are screening the only surviving fragments from this Swedish comedy, which may never have been completed or released.

Young women are let loose on the workforce in the next three films: Léontine en apprentissage *1910),* Lea salva la posizione *(1911), and* La Femme collante *(1906). Léontine fails miserably to apprentice for a milliner, a baker, and a*

Mannekängen, 1913: Mary Johnson, Stina Berg, Lili Ziedner, Dagmar Ebbesen, Karl Gerhard, ?. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Léontine enfant terrible, 1911: (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris. © 1911 - Pathé frères)

Cunégonde femme du monde, 1912: Little Chrysia. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

apprendista presso un cappellaio, un fornaio e un calzolaio. Dapprima trascura di effettuare le consegne per giocare a cavallina e lascia che un costoso cappellino venga spiaccicato da un rullo compressore, poi scatena una rissa nella panetteria e infine, nel negozio di scarpe, offende un importante cliente. Quando mette le mani su un secchio di vernice, viene finalmente punita per mezzo di una gag visiva blackface. Lea invece sfodera tutta la sua inventiva per conservare i propri mezzi di sostentamento, dimostrando che le Nasty Women possono anche adattarsi e lavorare entro le restrizioni poste dal sistema. La "sticky woman" (la "donna appiccicosa") di Alice Guy mescola intanto colla per francobolli e saliva in questa comica sul tema dell'aggressione sessuale.

Come succede sempre, le cose si mettono male per Cunégonde, che cerca di atteggiarsi a *femme du monde* nei vestiti della sua padrona ma finisce in prigione. *Milling the Militants* (1913) alza la posta della dialettica tra disciplina e anarchia. Un marito debole e sottomesso, la cui moglie è una suffragetta militante, fantastica di essere stato eletto Primo ministro; assume quindi poteri autocratici, che sfrutta per umiliare e punire qualsiasi donna osi ribellarsi al proprio ruolo sociale subordinato di moglie e madre... ma tutti i sogni devono finire. *Kri Kri e Lea militari* (1913) sposta la lotta dal Parlamento al campo di battaglia. Lea e Kri Kri sono felicemente fidanzati, ma il loro amoreggiare è interrotto dal servizio militare obbligatorio, cui è chiamato Kri Kri. Lea si traveste da soldato per aiutare il goffo marito a sopravvivere alla dura vita del campo di addestramento, dove peraltro neppure lei si trova troppo bene. Entrambi sono sottoposti a una dura disciplina, ma finalmente si trovano riuniti! Nessun esercito al mondo potrebbe però sopravvivere alle devastazioni perpetrate da Léontine, che in *La Pile électrique de Léontine* si mette in marcia con la

shoemaker. First, she allows an expensive hat to be crushed by a steamroller when she shirks her delivery route to play a game of leapfrog, then starts a food fight in the bakery, and further offends an important customer in the shoe store. When she gets her hands on a bucket of paint, she's finally disciplined via a blackface minstrelsy sight gag. In contrast, Lea resorts to inventive means to salvage her livelihood, proving that Nasty Women can also adapt and work within the constraints of the system. Meanwhile, Alice Guy's "sticky woman" mixes postage glue with saliva in this comedy about sexual assault.

*Things don't turn out so well for Cunégonde (they really never do), who tries to pose as a "*femme du monde*" in her mistress's clothes but ends up in jail.* Milling the Militants *(1913) raises the stakes of the dialectic between discipline and anarchy. A henpecked husband, whose wife is a militant suffragette, fantasizes that he's been elected Prime Minister. He assumes autocratic powers, wielding them to humiliate and punish any woman who dares to defy her subordinate social role as wife and mother – yet, all dreams must come to an end.*

Kri Kri e Lea militari *(1913) takes the struggle from Parliament to the battlefield. Lea and Kri Kri are happily engaged, but their courtship is interrupted by Kri Kri's mandatory military service. Lea cross-dresses as a soldier to try to help her awkward husband survive boot camp, where she doesn't fare much better herself. Both are disciplined, but together at last! No army in the world, however, could survive the ravages of Léontine, who's on the march with her new electric battery in* La Pile électrique de Léontine

Le charme de Maude, 1913: Aimée Campton. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

Le charme de Maude, 1913: Aimée Campton. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

sua nuova batteria elettrica (1910). Infligge sadiche scosse a chiunque incroci il suo cammino, e spinge i malcapitati a danzare un folle e frenetico jitterbug. Tra le vittime si contano due gentili anziane signore, alcuni ubriaconi in un caffè, i muratori di un cantiere edile, un cocchiere e infine tutti coloro che si trovano nella stazione di polizia ove ella è stata arrestata. Talvolta la disciplina è brutale e repressiva, altre volte è ideologica e si autoavvera. *Le Charme de Maud* (1913) rientra senza dubbio in quest'ultima categoria: la protagonista esplora i travestimenti interclassisti e a un certo punto schiaffeggia un anziano molestatore; è il momento culminante di questa graffiante commedia di costume. – Maggie Hennefeld, Laura Horak

(1910). She sadistically electrocutes everyone in her path, inciting them to dance a crazy, hyper-frenetic jitterbug. Her victims include two nice old ladies, some drunken revelers at a café, laborers on a construction site, a horse buggy driver, and finally everyone inside the police station where she is arrested. Sometimes discipline is brutal and repressive, other times it's self-fulfilling and ideological. Le Charme de Maud *(1913) no doubt falls into the latter category, featuring a lead character who explores cross-class disguises and at one point slaps an older male assaulter in the face – the highlight of this nasty comedy of manners. – Maggie Hennefeld, Laura Horak*

REGINALD DENNY

Programma a cura di / *Programme curated by* Kimberly Pucci

Per sei anni, dal 1923 al 1929, mio nonno Reginald Denny (1891-1967) è stato il comico principale della Universal Pictures. Egli intrecciò la farsa al dramma interpretando sul grande schermo il pugile di *The Abysmal Brute* (1923), in seguito al quale acquisì fama mondiale come "tipico eroe americano". In realtà Reg era inglesissimo. Questo conflitto di culture finì per creare contrasti con chi nello studio doveva contribuire alla sua statura divistica e per determinare un radicale cambiamento nei ruoli interpretati nei film di passaggio dal muto al sonoro. Al di fuori dello schermo, il suo fondamentale apporto allo sviluppo della tecnologia dei droni sta ottenendo solo oggi un adeguato riconoscimento.

Nato il 20 novembre 1891 a Richmond, nel Surrey, in una famiglia di teatranti inglesi da cinque generazioni, Reggie esordì a sette anni nell'allestimento di Dion Boucicault della commedia di Robert Marshall *A Royal Family* (1899). Il bambino prodigio divenne una celebrità canora e si esibì in tutta l'Inghilterra fino alla morte di sua madre, avvenuta quando egli aveva 11 anni. Messo in collegio, ebbe uno scontro con il preside perché non voleva sottomettersi alla pratica del "fagging" (l'obbligo per gli scolari più piccoli di fungere da servitori ai più grandi) e fuggì a Londra. Dopo essere stato picchiato da una banda di teppisti, l'adolescente senza casa riparò al National Sporting Club per imparare a combattere, e qui Sir Harry Preston gli insegnò la nobile arte del pugilato. All'età di 17 anni, Reg vinse svariati tornei di pesi massimi, ma alla fine subì un KO e tornò alla più mite professione di cantante, girando i music hall del Regno Unito con la *Vedova allegra* e attraversando per la prima volta l'Atlantico nel 1911 per esibirsi a Broadway nel coro di *The Quaker Girl* con protagoniste Ina Claire e Olga Petrova. Tornato poco dopo in patria, allo scoppio della prima guerra mondiale

For six years from 1923 to 1929, my grandfather Reginald Denny (1891-1967) was Universal Pictures' top comedy star. He wedded farce to drama on the big screen while performing as a pugilist in The Abysmal Brute *(1923), and achieved worldwide fame thereafter as the "all-American hero." Reg, however, was actually quite British. This conflict of cultures would ultimately lead to disputes with studio hands that fed his stardom, as well as a major shift in roles during his transition from silent to sound films. Offscreen, his crucial role in developing drone technology is only now being properly acknowledged.*

Born 20 November 1891 in Richmond, Surrey, into an English family with five generations of theatrical performers, Reggie landed his first role at age seven in Dion Boucicault's production of Robert Marshall's A Royal Family *(1899). The child prodigy became a singing sensation and performed throughout England, until his mother died when Reggie was 11. Sent to a boarding school, he got into a fight with the headmaster when he wouldn't submit to the tradition of "fagging," and ran away to London. After being beaten by a gang, the homeless teen sneaked into the National Sporting Club to learn how to fight; it was here that Sir Harry Preston taught him the noble art of pugilism. At 17, Reg won several heavyweight boxing championships until he got knocked out, and returned to the tamer profession of singer, touring UK music halls in* The Merry Widow *and making his first trip across the Atlantic in 1911, in the chorus of the Broadway production of* The Quaker Girl, *starring Ina Claire and Olga*

si arruolò nel Royal Flying Corps (il precursore della RAF) e divenne il campione di pugilato di quel reparto per la categoria dei pesi massimi, nonché uno di primi piloti dei biplani da caccia Sopwith Snipe originali. Alla fine della guerra, veterano e ferito, fece ritorno negli Stati Uniti e bussò a tutte le porte di Broadway fino a quando il produttore Morris Gest non prestò al disoccupato Reg denaro sufficiente per trovarsi un posto in cui vivere. Lo sciopero promosso nel 1919 dalla Actors Equity lo costrinse a prendere a prendere in considerazione il grande schermo; ma l'insuccesso del provino per Joseph Schenck – il quale anzi gli pronosticò che "non sarebbe mai entrato nel mondo del cinema per via della bocca storta, dell'andatura da papero e della personalità insignificante" – scoraggiò l'attore finché, quando era ormai alla disperazione, non lo ingaggiò a stipendio dimezzato Oscar Apfel farlo apparire in due lungometraggi del 1919 con Evelyn Greeley. Alla fine dello sciopero degli attori teatrali, Reg tornò a Broadway, dapprima nella rivista degli Shubert *The Passing Show* (1919) e poi per interpretare Edoardo IV nel *Riccardo III* (1920) con protagonista John Barrymore. Questi fu colpito da un esaurimento nervoso dopo tre settimane di rappresentazioni: sentendosi in colpa per aver aver fatto perdere il lavoro all'amico, convinse il regista John S. Robertson a ingaggiare Reg per un paio di film, cui seguì una sfilza di altri ruoli finché la fama alfine arrivò con la serie dedicata al pugilato, *The Leather Pushers*, e con un contratto esclusivo di cinque anni per l'etichetta Universal Pictures Jewel.

Le parti da pugile costituivano ancora i suoi ferri del mestiere, ma un cambiamento di stile si verificò durante la realizzazione di *The Abysmal Brute* (1923), quando durante la scena di un pranzo Reg iniziò a buffoneggiare. Il regista Hobart Henley, pensando che stesse soltanto scherzando, gli chiese di smetterla: "Non si possono fare queste cose in un film serio!" esclamò. "Ma santo cielo, perché no?" domandò Reg. "Mettiamoci un po' di comicità. È naturale, farà ridere." Dopo dieci minuti di discussione, Reg persuase Henley a mantenere la scena, dando all'azione un tocco di commedia leggera; gli spettatori l'apprezzarono e i critici furono entusiasti del modo in cui Denny aveva inserito la comicità in una situazione drammatica, rendendola credibile senza che apparisse sciocca e aprendo così la strada alla "situation comedy".

I dirigenti della Universal si convinsero a questo punto di aver trovato in Reg, con il suo contagioso sorriso e la sua altrettanto contagiosa formula comica, un divo in grado di assicurare lauti guadagni. Lo rimisero quindi in coppia con il regista Harry Pollard per *Sporting Youth* (1924), un film ambientato nel mondo delle corse automobilistiche come quelli solitamente interpretati dal compianto Wallace Reid, la cui eredità, a detta di alcuni, Denny poteva ora degnamente raccogliere. Pollard voleva affidare il ruolo di protagonista femminile alla propria moglie, Margarita Fisher, ma Reg non la riteneva adatta alla parte: a suo avviso Laura La Plante, una delle WAMPAS Baby Star, sarebbe stata una scelta assai più opportuna e tanto fece che Carl Laemmle cedette e il ruolo fu affidato a La Plante. *Sporting Youth* segnò un altro successo per Denny e fece di Laura La Plante una star.

Petrova. Back in Britain soon after, Reg joined the Royal Flying Corps (the forerunner of the RAF) at the outset of WWI, becoming their heavyweight boxing champion and one of the first flyboys to pilot the original British Sopwith Snipe fighter biplanes.

When the war ended, the injured vet returned to the U.S., knocking on the doors of Broadway until finally producer Morris Gest loaned the jobless Reg enough money for a place to live. By then the 1919 Actors Equity strike forced him to consider motion pictures, but a failed screen test for Joseph Schenck, who told Denny he'd "never make it in film due to his crooked mouth, waddle of a walk, and 'blah' personality," discouraged the actor, until Oscar Apfel hired the desperate player at half pay to appear in two 1919 features with Evelyn Greeley. When the stage actors' strike ended, Reg went back to Broadway, first in the Shuberts' revue The Passing Show of 1919 *and then as Edward IV in* Richard III *(1920) starring John Barrymore. Barrymore suffered a nervous breakdown three weeks into the run; feeling guilty for causing his friend's unemployment, he convinced director John S. Robertson to hire Reg for a couple of films, leading to a string of further roles, until real fame came with the boxing series* The Leather Pushers *and a five-year exclusive deal under the Universal Pictures Jewel umbrella.*

Pugilist roles continued to be his stock-in-trade, but then a transition in style occurred during filming of The Abysmal Brute *(1923), when Reg started clowning during a dinner-table scene. Director Hobart Henley thought Reg was merely joking around and demanded that he stop: "You can't do that in a serious film!" exclaimed the director. "Why not, for God's sake?" asked Reg. "Let's put some comedy in here. It's true to nature, and it'll get some laughs." After a ten-minute argument, Reg persuaded Henley to leave the scene in and they got some light comedy into the action; audiences loved it and critics raved about how Denny brought comedy into a dramatic situation and made it believable without being silly, paving the way for "situation comedies."*

With Reg's infectious grin and contagious comedic formula, Universal executives were now convinced they had a money-making star. They re-teamed him with director Harry Pollard for Sporting Youth *(1924), a racing-car movie of the type associated with the late Wallace Reid, whose mantle, some suggested, now fit snugly on Denny's shoulders. Pollard wanted his wife Margarita Fisher to play the female lead, but Reg didn't think she was suitable for the role, arguing instead that WAMPAS Baby Star Laura La Plante would be a much better choice. Reg made enough of a fuss that Carl Laemmle acquiesced and La Plante was cast;* Sporting Youth *scored another hit for Denny, and made Laura La Plante a star.*

Although his five Pollard-directed features were popular with

Nonostante il successo di critica e di pubblico dei cinque lungometraggi di Reg diretti da Pollard, l'atmosfera sul set era tutt'altro che idilliaca. Mentre Hobart Henley sapeva come integrare in maniera equilibrata gli elementi comici in un dramma d'azione, i dirigenti dello studio e Pollard insistevano per spingere ogni situazione all'estremo, con un eccesso di comicità fisica che, a giudizio di Reg, faceva di lui uno scemo. La frenesia slapstick e l'esasperazione delle espressioni facciali contrastavano con la raffinata natura inglese di Reg e con lo stile della sua recitazione; sempre più insoddisfatto per le trame troppo insulse, di fronte alle esortazioni dello studio a calcare il pedale della comicità, egli iniziò a litigare con i soggettisti, gli sceneggiatori e con lo stesso Pollard. Quando il regista lo pregava di limitarsi a recitare, Reg si abbandonava a scenate infantili andandosene furibondo dal set per ritornare dopo essersi calmato. Benché Denny avesse condiviso con Pollard l'ascesa alla celebrità, i loro litigi sul set peggioravano sempre più.

Alla fine Reg impose il suo punto di vista con *California Straight Ahead* (1925), e chiese a Laemmle di eliminare Pollard dai suoi film. Era un principe britannico, non un perfetto pagliaccio americano, e voleva che lo studio comprendesse il suo punto di vista. Disse a Laemmle: "Per fare bene una farsa bisogna prendere una situazione quasi impossibile, ma poi rappresentarla senza eccessi. Una farsa andrebbe davvero recitata 'normalmente'. La situazione farsesca fa ridere di per sé." Reg cercò di spiegare ai dirigenti dello studio come si doveva fare: "Si potrebbe dire che la farsa suscita il riso grazie alle situazioni, mentre la comicità è l'arte di divertire tramite l'azione e la parola – per esempio scagliando torte. Mi piacciono anche le stupidaggini: comicità grossolana, torte in faccia, capitomboli e così via; ma devono avere una giustificazione. I tempi e ogni altro particolare devono essere corretti. Cascare col sedere in un secchio di vernice o saltarci dentro senza motivo è una cosa che mi offende. Dev'essere tutto autentico e devi crederci; non si può mettere in burla una situazione farsesca. Non si può partire da una situazione totalmente ridicola e aggiungerci spiritosaggini: perde ogni senso."

Laemmle accettò senza entusiasmo e destinò alla successiva comica di Denny, *Where Was I?* (1925), il regista William A. Seiter. Reg apprezzò la collaborazione con Seiter, il quale cercava di attenuare i copioni infarciti di stupidaggini forniti dagli sceneggiatori. Assieme i due formavano un team impareggiabile che operava in autonomia puntando su una comicità meno grossolana, e la cosa funzionò: gli esercenti esultarono nuovamente. I lungometraggi proiettati alle Giornate di quest'anno risalgono a quel periodo, il più proficuamente creativo della carriera di Denny: *Oh, Doctor!* (1925), *What Happened to Jones* (1926), e *Skinner's Dress Suit* (1926). Reg avrebbe poi continuato la sua carriera di principale interprete delle commedie Universal fino all'avvento del sonoro, quando gli spettatori scoprirono improvvisamente che il loro beniamino "tipicamente americano" parlava con accento britannico. Le vendite dei biglietti dei film con Reginald Denny precipitarono ed egli ebbe la sensazione che lo studio lo avesse incastrato. Un anno prima della scadenza del suo contratto di otto anni con la

audiences and critics, all was not so rosy on the set. While Hobart Henley understood how to balance comedy in an action drama, the studio's executives and Pollard insisted on pushing each situation to the edge with outrageous physical comedy which Reg felt made him into a fool. Animated slapstick and exaggerated facial expressions were against Reg's true refined British nature and acting style; he became frustrated with the redundant silly story lines, and while the studio kept pushing for more broad comedy, Reg had gotten into the habit of arguing with writers, scenarists, and Pollard. When Pollard insisted that he stick to acting, Reg threw childish tantrums, storming off the set, only to return when he cooled off. Although Denny had shared his launch to stardom with the director, their on-set arguments were getting worse.

Reg finally had it with California Straight Ahead *(1925), and demanded that Laemmle take Pollard off his films. He was a British prince, not a blithering American buffoon, and he wanted the studio to understand his point of view. He told Laemmle, "To do farce properly, you take an almost impossible situation, but you play it legitimately. Farce should really be played 'straight'. The farcical situation itself supplies the laughs." Reg went on to convince the studio executives how it should be done. "It might be explained that farce derives its laughs from situations, while comedy is the art of achieving fun through action and talk – for example, throwing pies. Good hokum, I love; low comedy, pies in the face, pratfalls, and so on. But it's got to belong. The timing and everything else has got to be right. Just to take a pratfall, or jump, into a bucket of paint, for no reason – this offends me. It's got to be real. You've got to believe it. You can't burlesque a farcical situation. You can't have an utterly ridiculous situation and pile wisecracks on top. It just kills the whole thing."*

Laemmle half-heartedly agreed, assigning William A. Seiter for the next Denny comedy, Where Was I? *(1925). Reg enjoyed working with Seiter, as the director would calm down the written hokum that the scenarists provided. The two teamed together in stellar fashion to do it their own way with less broad comedy, and it worked: the exhibitors were again overjoyed. The features screened at the Giornate this year come from this most creatively fruitful period of Denny's career:* Oh, Doctor! *(1925),* What Happened to Jones *(1926), and* Skinner's Dress Suit *(1926). Reg would continue as Universal's leading comedic star, then make his transition to "talkies," when audiences suddenly discovered their "all-American" favorite spoke with a British accent. With the advent of sound, Denny ticket sales plummeted, and Reg felt the studio had set him up. One year prior to the end of his extended eight-year deal with Universal, he asked Laemmle to let him out of his contract. When Irving*

Reginal Denny con il suo biplano Jenny / *Reginald Denny with his Jenny biplane.* (Coll.Kimberly Pucci)

Universal, Reg chiese a Laemmle di essere lasciato libero. Quando alla M-G-M Irving Thalberg seppe della cosa, fece un'offerta all'attore e lo fece incontrare con Cecil B. DeMille, nella cui commedia musicale *Madam Satan* (1930) avrebbe interpretato il ruolo di protagonista maschile. Vicino ormai ai quarant'anni, Denny iniziò la sua seconda carriera cinematografica come attore di primo piano della M-G-M: professionalmente rinato, egli avrebbe trovato il proprio posto nel cinema sonoro e nella televisione, lavorando fino agli anni Sessanta.
Sempre affascinato dall'aviazione (fu il tredicesimo membro dei Black Cats, famoso club hollywoodiano di aviatori acrobati), Denny coltivò con successo l'hobby di progettare aeroplani radiocomandati (RC). Avviata una scuola di volo RC per ragazzi, nel 1935 aprì il Reginald Denny Hobby Shop, al numero 5751 di Hollywood Boulevard, dove elaborò apparecchiature radiocomandate per ragazzi di tutte le età, oltre che per studi cinematografici. Reg si fece tanto ossessionare dalla tecnologia basata sul controllo da remoto, da sviluppare il drone "Radioplane", che presentò poi alle autorità militari statunitensi. Spese cinque anni per convincere il governo che il suo Radioplane poteva essere di "inestimabile valore" per i soldati in combattimento e alla fine, durante la seconda guerra mondiale, il "Reggie's Robot" fu utilizzato nelle esercitazioni dell'artiglieria antiaerea della Marina come drone-bersaglio aereo, con il nome in codice "Target Drone Denny". Mentre lavorava al montaggio dei droni presso la Radioplane Company di Reg al Van Nuys Metropolitan Airport, Norma Jeane Dougherty fu scoperta dalla First Motion Picture Unit di Ronald Reagan. Alla fine della guerra, Norma Jeane lasciò la Radioplane per diventare la bomba del secolo, ossia Marilyn Monroe, mentre Reg sarebbe diventato famoso come fondatore dei sistemi di volo senza pilota della Northrop Grumman e pioniere dell'aviazione senza pilota. Come attore, apparve in quasi 200 film; come inventore, Reginald Denny brillò quale "principe dei droni". – Kimberly Pucci

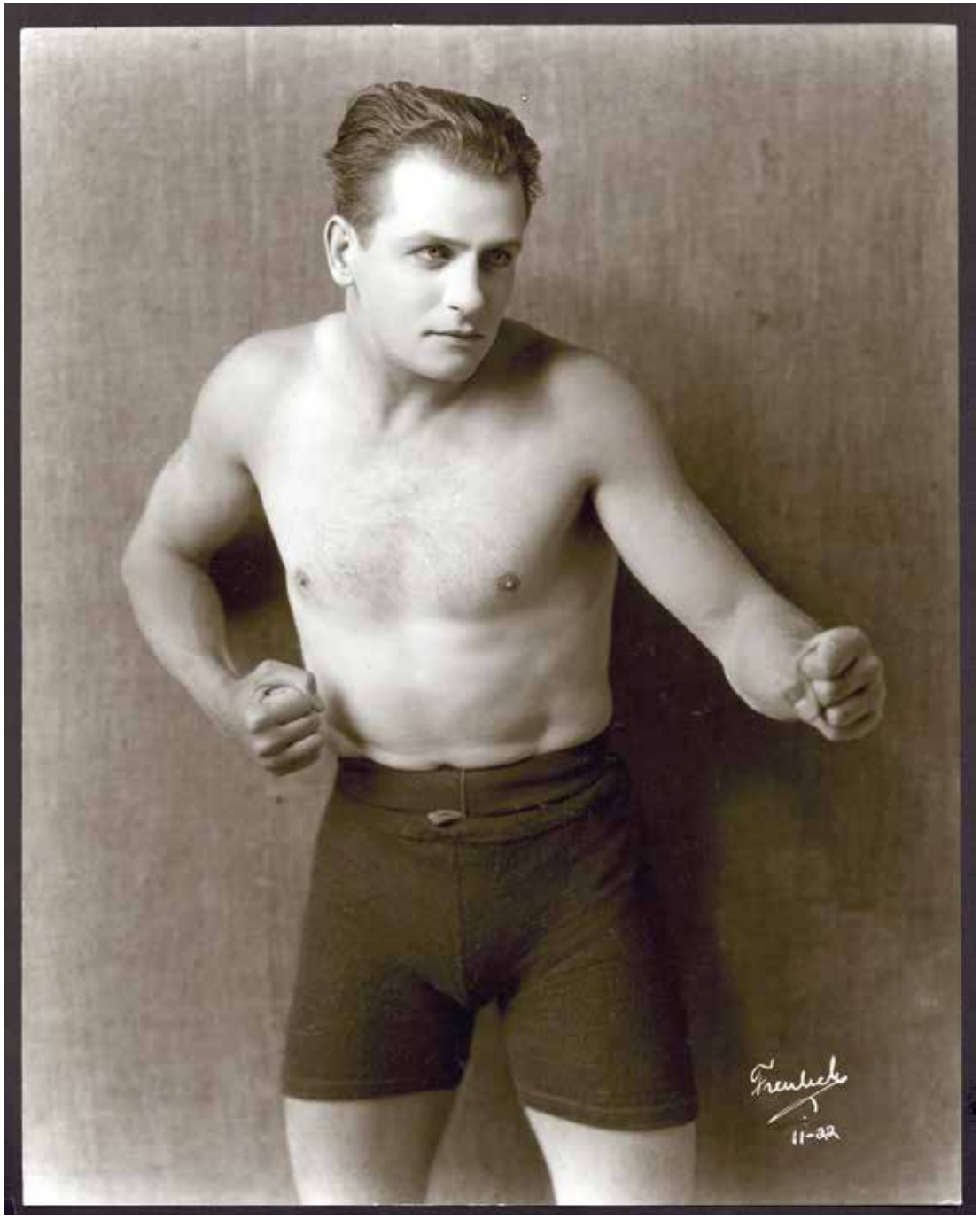
Thalberg at M-G-M learned Reg had left the studio, he made an offer, arranging for him to meet with Cecil B. DeMille to star as the male lead in the musical comedy Madam Satan *(1930). Now turning 40, Denny began his second screen career, as a featured player at M-G-M, which would lead to his renaissance in sound pictures and television during the ensuing decades up into the 1960s.*
Long fascinated by aviation (he was the 13th member of Hollywood's famed aerial barnstorming club the Black Cats), Denny developed a successful hobby of designing radio-controlled (RC) airplanes. Upon starting an RC flying school for youth, in 1935 he opened the Reginald Denny Hobby Shop, at 5751 Hollywood Boulevard, where he developed radio-controlled devices for kids of all ages, as well as for film studios. Reg became so obsessed with his remote-control technology that he ultimately developed the "Radioplane" drone, which he presented to the U.S. military. After five years of convincing the Government that his Radioplane could be of "inestimable value" to soldiers in battle, "Reggie's Robot" was subsequently used as an aerial target drone for anti-aircraft gunnery practice during WWII, code-named "Target Drone Denny" by the Navy. While working for Reg's Radioplane Company at Van Nuys Metropolitan Airport, drone assembler Norma Jeane Dougherty was discovered by Ronald Reagan's First Motion Picture Unit. When the war ended, Norma Jeane left Radioplane to become the bombshell of the century, Marilyn Monroe, while Reg would become known thereafter as Founder of Northrop Grumman's Unmanned Air Systems and Pioneer of Unmanned Aviation. As an actor, he appeared in nearly 200 films; as an inventor, Reginald Denny shone as the "Prince of Drones." – Kimberly Pucci

Prog. 1

THE LEATHER PUSHERS. "ROUND TWO" (Il romanzo di un gentleman boxeur) (US 1922)
REGIA/DIR: Harry A. Pollard. SCEN: Harry A. Pollard, dal racconto di/*based on the short story by* H. C. Witwer, "The Leather Pushers – Round II" (*Collier's,* 05.06.1920). PHOTOG: George Coudert. MONT/ED: Edward Schroeder. ASST DIR: Shaddie Graham. CAST: Reginald Denny (*Kane "Kid Roberts" Halliday*), Hayden Stevenson (*Joe Murphy*), Charles Ascott [Ascot] (*"Tin Ear" Fagan*), Helen Toombs (*Irene Gresham*), Bryan Darley (*J. Howard Gresham*), Sam Ryan (*"Dummy" Carney*), Carl Axzell (*Danny Morgan*), Sam McVey (*allenatore/Kid Roberts' trainer*), Warren Cook (*John Halliday*), Jack Renault (*"Special Delivery" Kelly*) (*?*), Danny Hayes, Frankie Ryan, Sailor Ivan, Si Flaherty, Jr., "The Zulu Kid" [Michael Flammia], Bob Armstrong, Hilliard Karr (*"donna" truccata da nera/"woman" in blackface*), ? (*Mamie Riley*). PROD: H. L. Messmore, Knickerbocker Photoplay Corporation. DIST: Universal Film Manufacturing Company. USCITA/REL: 28.02.1922. COPIA/COPY: DCP, 28'16" (da/*from* 16mm, 679 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Indiana University Libraries Moving Image Archive, Bloomington (David S. Bradley Film Collection).

I racconti di Harry Charles Witwer ambientati nel mondo del pugilato apparvero per la prima volta su *Collier's Weekly* nel 1920 e attirarono l'attenzione di Reginald Denny grazie al produttore Isaac Wolper. Considerati i trascorsi di Denny come pugile professionista, si trattava di un incontro

Harry Charles Witwer's pugilist stories first appeared in Collier's Weekly *in 1920 and came to Reginald Denny's attention thanks to producer Isaac Wolper. Given Denny's background as a prize fighter, it was an ideal match, prompting negotiations between*



The Leather Pushers, 1922: Reginald Denny. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

ideale, che condusse ad avviare negoziati fra l'attore, il regista Harry A. Pollard e l'autore per portare i racconti sullo schermo con una serie di 12 film da due rulli; Denny ne sarebbe stato il protagonista, nei panni di Kane "Kid Roberts" Halliday, un campione studentesco di pugilato il cui ricco padre va in rovina, costringendo così Halliday a guadagnarsi la vita sul ring. Tutti avevano però le loro preoccupazioni finanziarie: Herbert Messmore fondò la Knickerbocker Photoplay Corporation per produrre la serie presso l'ex E.K. Lincoln Studio di Grantwood, nel New Jersey, ma dopo aver girato i primi due episodi il denaro si esaurì. Secondo i ricordi di Denny, lui e Pollard fecero il giro di New York portandosi dietro le scatole di pellicola nella speranza di trovare un acquirente, ma tutti gli agenti rifiutarono, sostenendo che nessun distributore avrebbe accettato i film: "Pugilato professionistico? Ma chi lo andrebbe a vedere? Oggi le storie di pugilato non interessano a nessuno."

Di nuovo in bolletta, Reg fece un estremo tentativo di vendere la serie e lasciò le scatole alla Universal, per recarsi poi a un provino con il produttore Pat Powers. Una sera, a tarda ora, James Bryson, dello studio, si decise finalmente a visionare quelle scatole di pellicola; giunto alla fine del primo rullo, telefonò al suo principale Carl Laemmle per esortarlo a vedere i due cortometraggi. Dopo averli guardati insieme ai suoi collaboratori, il capo dello studio, in preda all'eccitazione, iniziò una frenetica serie di telefonate: "Dov'è questo Denny?" rievocò poi l'attore. "Qualcuno lo trovi. Dobbiamo averlo!" Il mattino seguente, Bryson bussò alla porta di Reg e lo condusse a Fort Lee per incontrare Laemmle, ma Denny aveva già firmato con Powers. Per fortuna quest'ultimo liberò sportivamente Reg dal suo contratto e Laemmle si accordò con Denny e Pollard, offrendo loro 11.500 dollari per il negativo e una copia di lavoro, così da distribuire la serie.

È facile comprendere l'entusiasmo di Laemmle: *The Leather Pushers* è una deliziosa serie di episodi autonomi dal ritmo incalzante, scanditi da trascinanti sequenze pugilistiche in cui Denny, che non ricorre mai a controfigure, affronta autentici pugili professionisti della scena di New York. Per comunicare un minimo di informazioni di contesto, Pollard escogitò una brillante cornice narrativa in cui Joe Murphy (Hayden Stevenson), il rude e scorbutico manager di Halliday, si rivolge alla macchina da presa e, in didascalie chiare e concise, descrive la scena e commenta il futuro di Kid. In "Round Two" Halliday e Murphy sono in bolletta (un tema ricorrente!); mentre si allena in Central Park, Halliday incontra l'elegante fidanzata Irene Gresham (Helen Toombs) che, scoprendo la sua nuova carriera di pugile professionista, lo abbandona. L'anello di fidanzamento restituito da Irene tornerà comodo in seguito, quando Murphy dovrà pagare una scommessa perduta, nonostante la vittoria di Halliday contro "Special Delivery" Kelly. La reputazione di Witwer come "fromboliere dello slang e creatore di colloquialismi" (*New York Evening Telegram*) trova riscontro nelle didascalie, abilmente formulate ma oggi forse di ardua lettura anche per un anglofono, a causa del sistematico e insistito uso del gergo. L'atmosfera è resa autentica anche dalla presenza, in ruoli secondari e brevi apparizioni, di veri protagonisti del mondo della boxe, tra cui due dei più famosi pugili afroamericani dell'epoca, Sam McVey (che morì dopo "Round Two") e Bob Armstrong.

the actor, director Harry A. Pollard, and the author to bring them to the screen as a series of 12 two-reelers, with Denny starring as Kane "Kid Roberts" Halliday, a college boxing champ whose wealthy father loses his fortune, forcing Halliday to earn a living in the ring. Finances however were tough for everyone: Herbert Messmore formed the Knickerbocker Photoplay Corporation to produce the series at the former E.K. Lincoln Studio in Grantwood, New Jersey, but after shooting the first two chapters, the money ran out. According to Denny's recollections, he and Pollard peddled the cans of film around New York hoping to find a buyer, but all the agents turned them down on the grounds that no distributor would want them: "Prize fighting? Who would go look at it? Nobody wants prize-fight stories these days."

Broke again and in a last-ditch effort to sell the series, Reg dropped the cans off at Universal on his way to an audition for producer Pat Powers. Late one evening, the studio's James Bryson finally got around to looking at the cans of film; on viewing the first reel, Bryson phoned up Carl Laemmle and urged his boss to watch the two shorts. After screening them with his team, the excited studio chief began a course of frantic telephoning: "Where is this feller Denny?" the actor recalled. "Find him, somebody. We gotta have him!" The next morning, Bryson battered on Reg's door and brought him to Fort Lee to meet with Laemmle, but Denny had already signed with Powers. Fortunately, Powers sportingly let Reg out of his contract, and Laemmle gave Denny and Pollard a deal — $11,500 for the negative and one working print for distribution of the series.

It's easy to understand Laemmle's enthusiasm, as The Leather Pushers *is a delightful, quick-paced series of stand-alone episodes, anchored by impressive fight sequences in which Denny, always doing his own stunts, was paired with real prize fighters from the New York scene. To ensure a minimum of background information was needed, Pollard fashioned a clever framing device in which Halliday's gruff manager Joe Murphy (Hayden Stevenson) turns to the camera and, via pithy intertitles, sets the scene and comments on the Kid's future. In "Round Two," Halliday and Murphy are broke (a running theme!); while training in Central Park, Halliday meets his ritzy fiancée Irene Gresham (Helen Toombs), who rejects him on discovering his new prize-fighting career. Her returned engagement ring comes in handy later when Murphy has to pay up a losing bet, even though Halliday wins his match against "Special Delivery" Kelly.*

*Witwer's reputation as "a slinger of slang and a concocter of colloquialisms" (*New York Evening Telegram*) is cleverly reproduced in the intertitles, though their heavy use of jargon can be challenging today, even for native English speakers. Authentic atmosphere is also provided by the real boxing denizens cast in small roles and cameos, including two of the most famed African-American pugilists of their day, Sam McVey (who died after "Round Two") and Bob Armstrong.*

La copia Mentre si ipotizza l'esistenza di copie di altri episodi in collezioni private, solo "Round Two" e "Round Three: Payment Through the Nose" sono conservati in archivi, su copie a 16mm. La copia qui proiettata proviene dal Moving Image Archive delle Indiana University Libraries ed è stata scansionata a 4K. Nonostante alcuni interventi di pulizia e stabilizzazione, il DCP rispecchia le condizioni del materiale a 16mm, compromesso ma ancora largamente fruibile. – KIMBERLY PUCCI

The print *While prints of other episodes are believed to exist in private collections, only "Round Two" and "Round Three: Payment Through the Nose" can be found in archives, in 16mm prints. The copy screened comes from the Moving Image Archive at Indiana University Libraries and has been scanned at 4K. Although some clean-up and stabilization have been performed, the DCP reflects the compromised yet more than watchable nature of the 16mm material. – KIMBERLY PUCCI*

THE LEATHER PUSHERS. "ROUND THREE: PAYMENT THROUGH THE NOSE" (Il romanzo di un gentleman boxeur) (US 1922)

REGIA/DIR: Harry A. Pollard. SCEN: Harry A. Pollard, dal racconto di/*based on the short story by* H. C. Witwer, "The Leather Pushers – Round III. Payment Through the Nose" (*Collier's,* 03.07.1920). PHOTOG: George Coudert. MONT/ED: Edward Schroeder. ASST DIR: Shaddie Graham. CAST: Reginald Denny (*Kane "Kid Roberts" Halliday*), Hayden Stevenson (*Joe Murphy*), Charles Ascott [Ascot] (*"Tin Ear" Fagin*), Doreen Banks (*Estelle Van Horn*), Sam J. Ryan (*"Dummy" Carney*), Andrée Peyre (*amico di Estelle/Estelle's friend*), Bob Armstrong, Danny Hayes, Hilliard Karr (*disturbatore/heckler*). PROD: H. L. Messmore, Knickerbocker Photoplay Corporation per/*for* Universal-Jewel. DIST: Universal Film Manufacturing Company. USCITA/REL: 13.03.1922. COPIA/COPY: DCP, 24'20" (da/*from* 16mm, 583 ft.; orig. 35mm, 2000 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Indiana University Libraries Moving Image Archive, Bloomington (David S. Bradley Film Collection).

Potendo ora fruire dei finanziamenti di un grande studio, Reg e Pollard ripresero a girare il terzo episodio, "Round Three: Payment Through the Nose," presso lo studio della Universal a Fort Lee. Le notevolissime riprese notturne in esterni di Times Square a New York furono salutate dalla stampa dell'epoca con entusiasmo forse eccessivo, e in effetti la scena girata a Broadway, in cui un "Kid Roberts" mascherato viaggia su una spider per pubblicizzare il suo prossimo combattimento, colpisce per la sua fattura: l'illuminazione necessaria è fornita da un autocarro Sunlight Arc (si notino le insegne illuminate con i titoli di film Universal come *The Fox* e *Foolish Wives*). Altre sequenze vennero girate all'Hotel Navarre, demolito appena otto anni dopo.

In quest'episodio, Halliday si invaghisce di Estelle Van Horn (Doreen Banks), venale ballerina di fila. Nell'autentico spirito della pubblicità degli incontri di pugilato, accentua gli aspetti di leziosa vanità del personaggio che dovrebbe incarnare a bordo ring, inducendo sia gli spettatori che il suo avversario Al Kennedy (il cui interprete rimane ignoto) a supporre che egli sarà uno sparring partner tutt'altro che impegnativo; malauguratamente, dalla copia mancano un paio di minuti di riprese dei momenti culminanti del match. Il suo manager vorrebbe insegnargli un paio di cosette sulle donne ma, come risulta evidente dal finale, Kid è ancora in grado di giudicare le signore con occhio clinico. Possiamo ammirare anche l'attrice (e poi aviatrice) francese Andrée Peyre nel ruolo secondario della compagna di stanza di Estelle.

Benché le redini del comando fossero ora passate alla Universal, che distribuì i cortometraggi con l'etichetta Universal Jewel, i guai finanziari continuarono a perseguitare Denny, Pollard e Messmore: i finanziatori dei primi due episodi chiedevano di essere pagati. Per risolvere i problemi legali e continuare la produzione della serie – erano già pronti sei episodi – Laemmle ne bloccò il credito e costrinse al fallimento la Knickerbocker, mentre la Universal ne pagò i debitori per acquisire la

Now that they had funding with distribution from a major studio, Reg and Pollard resumed filming the third episode, "Round Three: Payment Through the Nose," at Universal's Fort Lee studio. Impressive location work in New York's Times Square at night was ballyhooed in the press at the time, and indeed the scene along Broadway, with a masked "Kid Roberts" in an open roadster advertising his next fight, is a striking achievement, filmed with a large Sunlight Arc truck providing the necessary illumination (note the marquees lit up with such Universal titles as The Fox and Foolish Wives). Also featured are scenes shot in the Hotel Navarre, demolished just eight years later.

In this episode, Halliday is smitten with Estelle Van Horn (Doreen Banks), a venal chorus girl. In true boxing promotion fashion, he plays up his ringside persona's foppish character, leading the spectators as well as opponent Al Kennedy (the performer remains unidentified) to presume he'll be an easy sparring partner – frustratingly, the print is missing a minute or two of footage from the fight's climax. His manager hopes to teach him a lesson about women, but as the finale makes clear, the Kid still has an eye for the ladies. French actress-turned-aviatrix Andrée Peyre can be seen in the small role of Estelle's roommate.

Although Universal was now in charge, releasing the shorts under the Universal Jewel label, financial worries continued to plague Denny, Pollard, and Messmore when the lenders who financed the first two episodes demanded payment. In order to clean up their legal problems and continue production of the series – six episodes were in the can – Laemmle shut down their credit and, as a liability measure, forced Knickerbocker into bankruptcy while Universal paid off their debtors to take full

The Leather Pushers. Round Three, 1922. Lobby card. (Coll. Kimberly Pucci)

piena proprietà della serie.
La lavorazione dei successivi sei episodi, raggruppati sotto il titolo "The New Leather Pushers," riprese in California presso gli Universal City Studios. La loro popolarità fu tale che lo studio commissionò un'ulteriore serie di sei episodi; a quel punto il prestigio divistico di Denny stava ormai superando i limiti del formato, e per la quarta serie, distribuita nel 1924 e diretta da Edward Laemmle, il nipote di Carl, egli fu sostituito da Billy Sullivan.

ownership of the series.
Filming of the next six episodes, grouped as "The New Leather Pushers," resumed in California on the Universal City Studios lot. Their popularity was such that the studio commissioned a further series of six episodes; by then Denny's star power was outgrowing the format, and for the fourth series, released in 1924 and directed by Edward Laemmle, Carl's nephew, he was replaced by Billy Sullivan.

La copia Mentre è nota l'esistenza di copie di altri episodi in collezioni private, solo "Round Two" e "Round Three: Payment Through the Nose" sono conservati in archivi in copie 16mm. La copia proiettata alle Giornate proviene dal Moving Image Archive dell'Indiana University Libraries ed è stata scansionata a 4K. Nonostante alcuni interventi di pulizia e stabilizzazione, il DCP rispecchia le condizioni del materiale a 16mm, compromesso ma ancora largamente fruibile.
KIMBERLY PUCCI

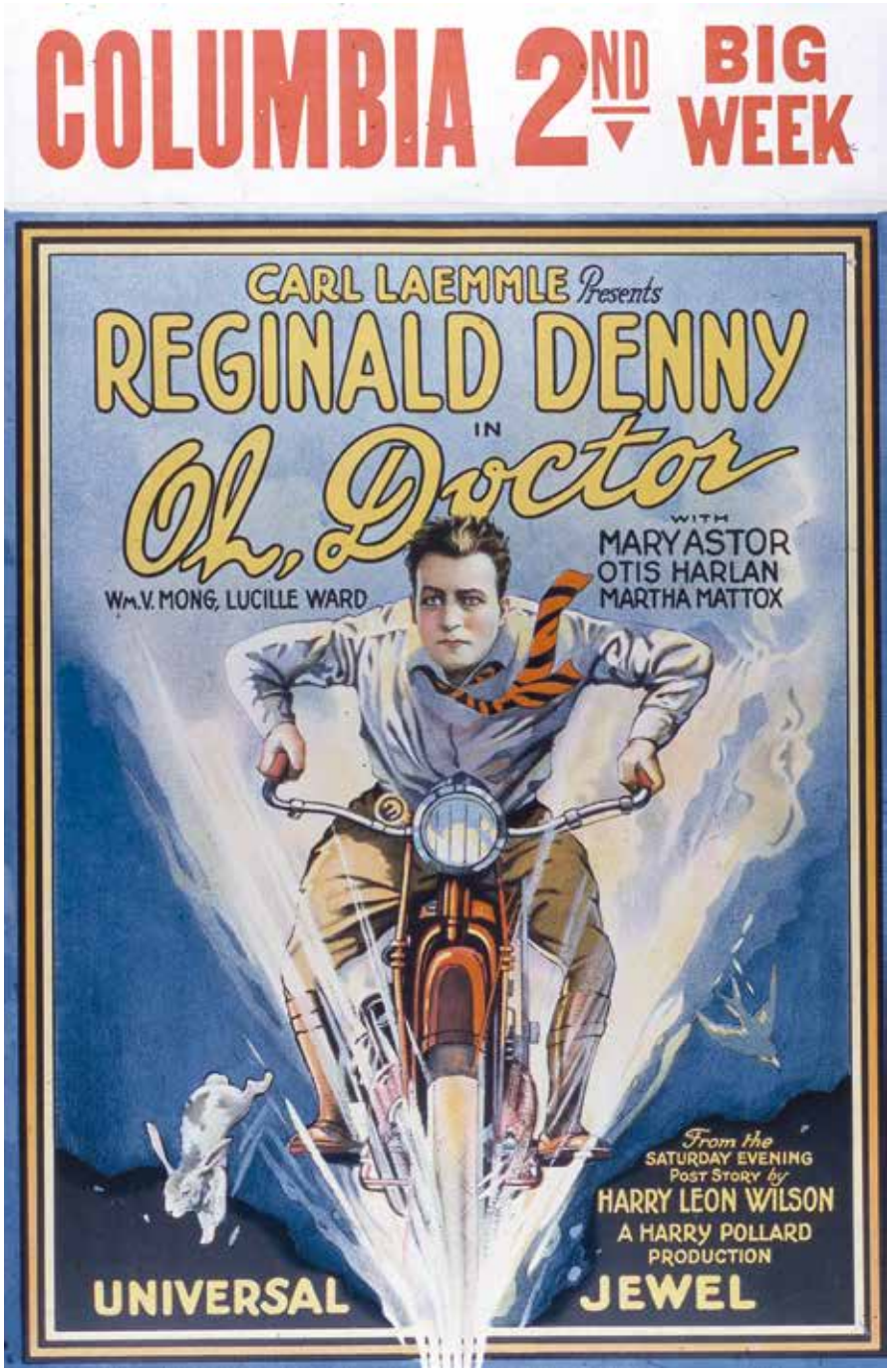
The print *While prints of other episodes are believed to exist in private collections, only "Round Two" and "Round Three: Payment Through the Nose" can be found in archives, in 16mm prints. The copy screened comes from the Moving Image Archive at Indiana University Libraries and has been scanned at 4K. Although some clean-up and stabilization have been performed, the DCP reflects the compromised yet more than watchable nature of the 16mm material. – KIMBERLY PUCCI*

Prog. 2

OH, DOCTOR! (Oh, Dottore!) (US 1925)
REGIA/DIR: Harry A. Pollard. SCEN: Harvey Thew, dal romanzo di/*from the novel by* Harry Leon Wilson (*Saturday Evening Post*, 7 puntate/*parts*, dal/*beginning* 21.07.1923). PHOTOG: Gilbert Warrenton. CAST: Reginald Denny (*Rufus Billop*), Mary Astor (*Dolores Hicks*), Otis Harlan (*Mr. Clinch*), William V. Mong (*Mr. McIntosh*), Martha Mattox (*Mary Schultz, "Death Watch Mary"*), Tom Ricketts (*Mr. Peck*), Lucille Ward (*Aunt Beulah*), Mike Donlin (*"Buzz" Titus*), Clarence Geldert (*Dr. Seaver*), Blanche Payson (*Dr. Maude*), George Kuwa (*Chang*), Helen Lynch (*domestica/maid*), Roxie (*il cane/the dog*). PROD: Carl Laemmle, Universal-Jewel. DIST: Universal. USCITA/REL: 01.02.1925 (copyright 12.11.1924). COPIA/COPY: DCP, 66'33"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: NBCUniversal.

Una volta stipulato il contratto con la Universal, Denny iniziò a lavorare senza soste, accolto dal generale entusiasmo del pubblico: *Oh, Doctor!* è il primo dei quattro lungometraggi che interpretò da protagonista nel 1925. Tratto da un romanzo di Harry Leon Wilson – noto soprattutto come autore di *Ruggles of Red Gap* (1915) e *Merton of the Movies* (1922), adattati entrambi più volte per lo schermo – il film offre a Denny l'occasione di una deliziosa interpretazione in un ruolo del tutto diverso da quelli che gli erano consueti: quello di un ipocondriaco affettato e pignolo che vince le proprie paure quando si innamora dell'infermiera che lo assiste, impersonata da una giovane Mary Astor. *Oh, Doctor!*, che intreccia la commedia a bravate audacissime, ebbe vastissima eco sulla stampa grazie all'infaticabile ufficio pubblicità della Universal e fu premiato da recensioni generalmente entusiastiche oltre che da un grande successo al botteghino. Harriette Underhill sintetizzò l'opinione generale scrivendo sul *New York Herald Tribune:* "Questo film è un divertimento perfetto. Spassoso ed esilarante." Mordaunt Hall del *New York Times* riservò a Denny un elogio speciale: "Riesce nell'impresa più difficile per un comico, ossia sembrare naturale." Anche in questo caso, Reg eseguì personalmente le sue pericolose acrobazie; le scene di corsa automobilistica furono girate in esterni alla Legion Ascot Speedway di Los Angeles, ed egli provò il brivido di pilotare la sua nuova vettura da corsa su quel circuito ovale in sterrato chiamato "la pista assassina" per i rettilinei infidi e le pericolose curve sopraelevate, che sarebbero costati la vita a 24 piloti.
Rufus Billop (Denny) è convinto sin da quando era bambino di essere troppo malato per sopportare la minima concitazione e ora è sicuro di dover morire da un momento all'altro. Tre bricconi in combutta tra loro apprendono che egli fra tre anni dovrà ereditare 750.000 dollari; lo convincono a cedere loro l'inattesa fortuna, prestandogli

Once under contract to Universal, Denny was being worked non-stop, to the general delight of audiences – Oh, Doctor! *would be the first of his four starring features released in 1925. Based on a novel by Harry Leon Wilson – best known as the author of* Ruggles of Red Gap *(1915) and* Merton of the Movies *(1922), both adapted multiple times for the screen – the film allowed Denny to play deliciously against type, casting him as a prissy hypochondriac who conquers his fears when he falls for his nurse, played by a young Mary Astor. Combining comedy with daredevil capers,* Oh, Doctor! *received enormous press coverage thanks to Universal's industrious publicity department and was rewarded by generally glowing reviews and large box-office figures. Harriette Underhill summarized the general opinion in the* New York Herald Tribune, *writing, "The picture is perfect entertainment. Hilariously funny," while Mordaunt Hall of the* New York Times *gave special praise to Denny: "he accomplishes that most difficult of histrionic feats – appearing natural." Reg once again conducted his own dangerous stunts, with racing scenes filmed on location at the newly opened Legion Ascot Speedway in Los Angeles, deriving thrills by driving his new racecar on the dirt oval circuit called the "killer track" because of its treacherous straightaways and dangerously banked turns, which would claim the lives of 24 drivers.*
Rufus Billop (Denny) has been convinced since childhood that he's too sick for the slightest excitement, and is now certain he'll die at any moment. When a trio of conniving opportunists learn he's set to inherit $750,000 in three years, they get him to sign away the windfall by agreeing to



Oh, Doctor!, 1925. Window card. (Coll. Kimberly Pucci)

Oh, Doctor!, 1925: Otis Harlan, Reginald Denny. (Coll. Kimberly Pucci)

in cambio, subito, 100.000 dollari. Quando però assumono l'infermiera Dolores Hicks (Astor) per prendersi cura di lui,
Rufus se ne innamora (nonostante l'iniziale indifferenza di lei) e scopre che c'è ancora motivo per rimanere aggrappati alla vita. I suoi nuovi sentimenti sono illustrati da una spassosa e divertentissima sequenza fantastica in cui egli immagina di essere trasportato insieme a lei in un quadro che rappresenta una ninfa e un fauno: "La dissolvenza dal dipinto al ballo non può mancare il bersaglio", scrisse

lend him $100,000 now. Yet when they hire nurse Dolores Hicks (Astor) to look after him, Rufus falls for his initially unresponsive caretaker and discovers that life is worth grabbing onto. His newfound feelings are uproariously captured in a fantasy sequence in which he imagines the two of them transposed into a painting of a nymph and faun: "The dissolve from the painting into the dance can't miss," declared Wid's Weekly, *"just because it is so darned silly."*

il *Wid's Weekly*, "proprio perché è così incredibilmente sciocca." In un batter d'occhio Rufus decide di tener testa alle sue paure e si trasforma da deboluccio imbottito di medicine in temerario rompicollo. Salta giù dal letto e pilota una Stutz Torpedo Speedster in una corsa automobilistica, balza in sella a una motocicletta e si sloga un ginocchio, rischia di ammazzarsi cercando di dipingere un'asta di bandiera in cima a un grattacielo di Los Angeles, ma sopravvive a tutte queste peripezie per conquistare alla fine la ragazza.
Oh, Doctor! fu considerato da molti organi di stampa una delle migliori commedie dell'anno: vari critici sottolinearono in particolare la sequenza finale dell'asta di bandiera, paragonandola favorevolmente a *Safety Last!* di Harold Lloyd. Le lettere degli ammiratori giunsero in massa; ricordiamo, tra le altre, la lettera spedita a Carl Laemmle dall'altrimenti sconosciuto David E. Hischer e citata nella pubblicità della Universal: "Caro signor Laemmle, da quando le ho scritto l'ultima volta ho avuto occasione di vedere Mary Astor e Reginald Denny in *Oh, Doctor!* Vorrei dirle solamente che, se esiste una panacea contro la malinconia, è proprio questo film. Da molto tempo non ridevo tanto a lungo e così di cuore. Quasi tutti i film comici a un certo punto si spengono; in questo caso succede solo quando sullo schermo compare la parola "Fine". Bisognerà aspettare a lungo, temo, prima di vedere un'altra commedia genuina e soddisfacente come questa". – Kimberly Pucci

In the blink of an eye, Rufus decides to face his fears, and turns from a medicine-soaked weakling into a daredevil. He jumps out of bed and drives a Stutz Torpedo Speedster in an auto race, rides a motorcycle and sprains his knee, almost loses his life trying to paint a flagpole on top of a Los Angeles skyscraper, and lives through it all to win the girl in the end.
Oh, Doctor! *was declared one of the top comedies of the year by numerous publications, with several critics singling out the final flagpole sequence, drawing favorable comparisons with Harold Lloyd's* Safety Last! *The fan mail came in droves, like a letter sent to Carl Laemmle from the otherwise unknown David E. Hischer, quoted in Universal's publicity: "Dear Mr. Laemmle, Since writing you last, had occasion to see Mary Astor and Reginald Denny in* Oh, Doctor! *I merely wish to say that if there is anything called a panacea for the 'blues,' this picture is it. It is a long time since I had such a hearty and continual series of laughs. Most comedies die down somewhere. The only place this one does is at the FINIS when it is all over. One will have to go a long while, I am afraid, before one will see another wholesome comedy as satisfying as this one."*
Kimberly Pucci

Prog. 3

THE CITY OF STARS: A REPORTER'S VISIT TO THE UNIVERSAL STUDIOS (US 1925)
REGIA/DIR, SOGG./STORY, SCEN: H. Bruce Humberstone. PHOTOG: William Fildew. MONT/ED: Byron Robinson. PRES: Carl Laemmle. PROD, SUPV, DIST: Universal Pictures Corp. USCITA/REL: 03.1924. COPIA/COPY: DCP, 22'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Dieci anni dopo l'inaugurazione di Universal City, la società realizzò questo tour dando la possibilità di constatare l'evoluzione dello studio nel suo primo decennio di attività. *The City of Stars* è strutturato come una serie di prossimamente avente quale cornice narrativa la storia di un giornalista dell'East Coast (l'attore di vaudeville Broderick O'Farrell, che possiamo vedere in *Skinner's Dress Suit*) che giunge a Los Angeles per incontrare il responsabile della pubblicità della Universal. Le risorse scenografiche dello studio sono messe in bella evidenza lungo tutto il film, dal carrozzone con la scritta "See America First" alle varie inquadrature panoramiche di Universal City e dello zoo Universal.
Il regista H. Bruce "Lucky" Humberstone aveva solo ventun anni nel 1923 quando la Universal lo ingaggiò per la prima volta nel proprio ufficio pubblicità. Come osservò lo storico William K. Everson nella nota su *The City of Stars* da lui scritta nel maggio 1959 per la Theodore Huff Memorial Film Society di New York, questo film a due rulli "divulga la teoria che alla Universal tutte le star, i registi e i dirigenti erano un'unica, grande famiglia felice felice che, sotto

A decade after the inauguration of Universal City, the company produced a studio tour offering the opportunity to witness the evolution of the studio in its first decade. The City of Stars *is structured as a "coming attractions" promo within the fictional framework of an Eastern editor (vaudeville actor Broderick O'Farrell, who can be seen in* Skinner's Dress Suit*) arriving in Los Angeles to meet with Universal's advertising manager. The scenic resources of the studio are showcased throughout, with a "See America First" wagon visible in one scene, and a scattering of panoramic shots of Universal City and the Universal zoo.*
Director H. Bruce "Lucky" Humberstone was only 21 when Universal first hired him in 1923, in their publicity department. As historian William K. Everson observed in his note about the film for New York's Theodore Huff Memorial Film Society in May 1959, this two-reeler "propagates the theory that at Universal all stars, directors, and executives were just one big happy happy family, under the benign leadership of

la benevola guida di Carl Laemmle, operava all'[unico] scopo di elargire un intrattenimento di eccellente e ineguagliata qualità agli spettatori cinematografici di tutto il mondo". Il paternalismo di zio Carl e la sua abitudine di dirigere lo studio come una famiglia, in senso metaforico ma qualche volta letterale, sono naturalmente ben noti, così come l'autopromozione attuata tramite biografie (*The Life and Adventures of Carl Laemmle*, 1931, di John Drinkwater) e le sue frequenti apparizioni nei cinegiornali della società, come lo *Universal Animated Weekly*. Qui egli sorride, dall'onnipresente ritratto appeso negli uffici dello studio in cui O'Farrell chiede di incontrare un dirigente dell'ufficio pubblicità e poi si imbatte in Norman Kerry e Jean Hersholt. Hayden Stevenson (che troviamo in *The Leather Pushers*) si offre di guidarlo a visitare Universal City, dove viene quasi travolto dagli Universal Ranch Riders e poi incontra Harry Pollard che discute con Gertrude Olmstead a proposito di una scena di *California Straight Ahead* con protagonista Reginald Denny e poi con Marian Nixon per un altro film di del nostro, *I'll Show You the Town*.

O'Farrell e Stevenson incontrano "per caso" star grandi e piccole: Bill Desmond, vestito da cowboy, li porta di corsa in auto al ranch dello studio superando set semicostruiti (se ne vedono parecchi nel corso del film) e andando quasi addosso a Reginald Denny in persona. Nell'area del ranch salutano Lola Todd e Jack Hoxie, che stanno provando una scena di *The Fighting Peacemaker*; e mentre vanno incontro a Larry Trimble che dirige *My Old Dutch* intravedono la cowgirl Josie Sedgwick impegnata in un rodeo. Un gorilla (ovviamente un uomo travestito da gorilla) fugge dalla zoo e li insegue fino al set di *The Teaser* di William Seiter, dove vengono presentati a Laura La Plante, Pat O'Malley, Margaret Quimby e Alexander Carr, apparentemente confuso con suo fratello Nat Carr, visto che una didascalia lo indica erroneamente tra gli interpreti di *The Cohens and Kellys* (allora intitolato *Two Blocks Away*).

Mentre Stevenson continua a fare da cicerone a O'Farrell, frammenti di film vengono montati come se fossero parte del tour: *The Home Maker, Peacock Feathers* (considerato perduto), *Lorraine of the Lions* (titolo di lavorazione: *The Nature Girl), The Phantom of the Opera, My Old Dutch, The Storm Breaker, The Goose Woman, Siege* (considerato perduto). Vediamo anche una breve ripresa di Hoot Gibson che prova *The Man in the Saddle*, poi il visitatore e la sua guida tornano negli uffici dove incontrano il manager di boxe Jack Kearns, da poco scritturato dalla Universal per fare attività promozionale, insieme con il suo celebre pugile Mickey Walker. Alla fine O'Farrell viene ricevuto dal direttore generale dello studio, Raymond L. Schrock.

Benché il montaggio serrato faccia supporre che tutti questi posti si trovino uno accanto all'altro, si tratta in realtà di una combinazione di materiali girati nel backlot dello studio e di riprese effettuate in esterni, in località talvolta a 30 miglia di distanza, come segnala Everson. Anche i film citati erano in parte già completati, in parte ancora in lavorazione. – Dimitrios Latsis

*Carl Laemmle, with the [sole] aim of bestowing outstanding entertainment of unsurpassed quality on the moviegoers of the world." Uncle Carl's paternalism and running of the studio as a metaphorical (and at times literal) family is, of course, well known, as is his self-promotion via biographies (*The Life and Adventures of Carl Laemmle*, 1931, by John Drinkwater) and his frequent appearances in company newsreels like the* Universal Animated Weekly. *Here he is beaming down from his omnipresent portrait in studio offices where O'Farrell asks to meet with an advertising manager, and later encounters Norman Kerry and Jean Hersholt. Hayden Stevenson (who can be seen in* The Leather Pushers*) offers to show him around Universal City, where he's almost knocked over by the Universal Ranch Riders before encountering Harry Pollard first discussing a scene with Gertrude Olmstead for the Reginald Denny starrer* California Straight Ahead *and then with Marian Nixon for the Denny film* I'll Show You the Town.

O'Farrell and Stevenson chance upon stars major and minor: Bill Desmond in his cowboy outfit speeds them by car towards the studio's "Back Ranch," bypassing half-built sets (of which we see a great deal throughout the film) and almost crashing into Reginald Denny himself. At the ranch area, they greet Lola Todd and Jack Hoxie, rehearsing a scene for The Fighting Peacemaker*, and glimpse cowgirl Josie Sedgwick in a rodeo before heading towards Larry Trimble directing* My Old Dutch. *A gorilla (of course a man in a gorilla suit) escapes from the Universal zoo and chases them onto William Seiter's set for* The Teaser, *where they're introduced to Laura La Plante, Pat O'Malley, and Margaret Quimby, as well as Alexander Carr, seemingly confused with his brother Nat Carr, as an intertitle mistakenly credits him with appearing in* The Cohens and Kellys *(then titled* Two Blocks Away*).*

As Stevenson continues to show O'Farrell around, scene snippets are edited in as if part of the tour: The Home Maker, Peacock Feathers *(believed lost),* Lorraine of the Lions *(working title* The Nature Girl*),* The Phantom of the Opera, My Old Dutch, The Storm Breaker, The Goose Woman, *and* Siege *(believed lost). There's also a brief shot of Hoot Gibson rehearsing* The Man in the Saddle, *before the visitor and his guide return to the offices, where they meet boxing manager Jack Kearns, recently signed by Universal to do promotional work, together with his star pugilist Mickey Walker. Finally, O'Farrell is greeted by studio general manager Raymond L. Schrock. Even though the rapid-fire editing makes it seem as if these locations were next to one another, this is in fact a mixture of studio-backlot and on-location footage, some shot 30 miles away, as Everson points out. The films referenced here were also a mix of already completed and in-production titles. – Dimitrios Latsis*

WHAT HAPPENED TO JONES (US 1926)

REGIA/DIR: William A. Seiter. SCEN: Melville W. Brown, dalla pièce di/*based on the play by* George Broadhurst (1897, New York). PHOTOG: Arthur Todd. MONT/ED: John Rawlins. SCG/DES: Leo E. Kuter. ASST DIR: Nate Watt. CAST: Reginald Denny (*Tom Jones*), Marion [Marian] Nixon (*Lucille Bigbee*), Otis Harlan (*Ebenezer Goodly*), Zazu [ZaSu] Pitts (*Hilda*), Emily Fitzroy (*Mrs. Goodly*), Margaret Quimby (*Marjorie Goodly*), Melbourne MacDowell (*Mr. Bigbee*), Francis [Frances] Raymond (*Mrs. Bigbee*), Ben Hendricks [Jr.] (*Richard Heatherly*), Nina Romano (*Alice Starlight*), William Austin (*Henry Fuller*), John Elliott (*il vescovo/The Bishop*), Edward Cecil (*Smith*), Broderick O'Farrell (*Rector*). PROD: Carl Laemmle, Universal-Jewel. DIST: Universal. USCITA/REL: 31.01.1926 (copyright 09.12.1925). COPIA/COPY: DCP, 70'46", col., orig. 35mm, 6726 ft., imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: NBCUniversal.

Partitura scritta e diretta da/*Score composed and conducted by* Juri Dal Dan ed eseguita da Zerorchestra.

La farsa teatrale di George Broadhurst *What Happened to Jones* (Cos'è successo a Jones?) venne portata sullo schermo per la prima volta nel 1915 dalla World e nuovamente dalla Famous Players-Lasky nel 1920, prima che la Universal ne acquisisse la proprietà per Denny nel 1925. Reg fu lieto di lavorare stabilmente con il tollerante Bill Seiter nel terzo film cui i due parteciparono insieme. Seiter condivideva l'approccio alla comicità di Reg: a suo avviso, lo slapstick non si addiceva alla personalità dell'attore teatrale britannico e quindi non pigiò sul pedale della grossolanità. Contro il desiderio dei dirigenti dello studio che Reg interpretasse il personaggio di Jones con comicità esasperata, l'attore e il regista decisero di comune accordo di fare a modo loro, evitando gli eccessi clowneschi. La storia era già abbastanza sciocca e Reg la interpretò con naturalezza, nella misura in cui ciò risultava credibile. Come si nota chiaramente sullo schermo, la realizzazione di questo film fu un gran divertimento per la troupe.

La trama brilla per vivacità sin dall'inizio: Tom Jones (Denny) viene trascinato senza tanti complimenti a una partita a poker la sera prima del suo matrimonio con Lucille Bigbee (Marian Nixon, nel terzo dei sei film in cui i due recitarono insieme). Fa irruzione la polizia, i giocatori affrontano gli agenti e poi si danno alla fuga. Jones ed Ebenezer Goodly (Otis Harlan, nel terzo dei suoi otto film accanto a Denny) scappano da un'uscita antincendio e, attraverso una finestra aperta, riparano in un bagno turco nelle cui sale si aggira un gran numero di donne corpulente e succintamente vestite. I fuggitivi sgusciano da un reparto all'altro, e infine si nascondono in un "armadio da bagno elettrico" da cui sbucano le teste avvolte in asciugamani. La polizia che perquisisce il luogo li scambia per donne, ma quando un inserviente aumenta la temperatura, Jones si spoglia nell'armadio per evitare di soffocare. Jones e Goodly fuggono nudi negli spogliatoi, ove si appropriano di abiti femminili per lasciare infine il bagno. Le scene comiche si susseguono lungo le strade cittadine, fino a quando Jones, travestito questa volta da vescovo, raggiunge la chiesa ove la fidanzata lo attende per celebrare il matrimonio.

Alla sua uscita, *What Happened to Jones* fu definito "una miniera di risate"; secondo alcuni si trattava di uno dei film più divertenti mai visti a Broadway. Grace Kingsley del *Los Angeles Times* ebbe parole entusiastiche: "Il più grande successo comico della stagione attuale è Reginald Denny in *What Happened to Jones*. Risate omeriche, non risatine, ne hanno accompagnato le proiezioni questa settimana…

George Broadhurst's 1897 stage farce What Happened to Jones *was first filmed in 1915 by World and again by Famous Players-Lasky in 1920 before Universal acquired the property for Denny in 1925. Reg was pleased to be working steadily with easy-going Bill Seiter, now reteamed for their third film together. Seiter concurred with Reg's approach to comedy in that he felt slapstick didn't fit the British stage actor's personality, so he didn't push the hokum. Although the studio executives wanted Reg to play the Jones character with over-the-top broad comedy, the actor and director agreed they were going to do it their way and have little clowning. The story was silly enough already, and Reg played it naturally, where it was believable. As can clearly be seen on screen, the crew had a blast making this hilarious comedy.*

Things kick off to a brisk start when Tom Jones (Denny) is stampeded into a poker party on the night before his wedding to Lucille Bigbee (Marian Nixon, in the third of six films the two stars made together). The gathering is raided by the police, and the poker players battle the cops and escape. Jones and Ebenezer Goodly (Otis Harlan, in the third of eight films with Denny) go down a fire escape and enter the open window of a "Reducing Parlor" where many scantily clad stout women are roaming the halls. The fugitives dodge from one section to another, finally hiding in an "electric light bath cabinet," their protruding heads covered with towels. They pass for women as the police search the place, but when an attendant turns on more heat, Jones disrobes inside the cabinet to avoid suffocation. Jones and Goodly escape naked to the dressing rooms, where they don women's clothing and exit the parlor. It's one comical scenario after another on the city streets until Jones, eventually disguised as a bishop, reaches the church where he is to marry his waiting fiancée. What Happened to Jones *was hailed as a "Laugh-Riot" on release, with some claiming it was one of the funniest pictures ever seen on Broadway.* Los Angeles Times *columnist Grace Kingsley enthused, "The greatest comedy success of the current season is Reginald Denny in* What Happened to Jones. *Guffaws, not giggles, accompany its showing this week… If you don't laugh until you cry…you will be different*

What Happened to Jones, 1925: Otis Harlan, Reginald Denny. (Coll. Kimberly Pucci)

Se non ridete fino alle lacrime … siete diversi da tutti coloro che, come me, si sono sganasciati dal ridere per tutta la durata del film. Se gli altri comici non stanno bene in guardia, Denny strapperà loro ben presto tutti gli allori. Egli sta coltivando il suo talento comico ma, soprattutto, ha una personalità eccezionalmente gradevole: il suo ampio sorriso storto è una fortuna in sé". Come osservò il *Kansas City Times*, il film "spiega perché la Universal Pictures Corporation si tenga stretta la sua star comica nonostante le appetitose offerte

from the gang including myself which yesterday simply howled with laughter all through the comedy's unrolling. If other comedians don't watch out, Denny is going to tear the laurels from all their brows. His comedy gifts are being cultivated. But especially he has a tremendously likable personality. That wide crooked grin of his is a fortune in itself." The Kansas City Times *reported that the film "indicates why Universal Pictures Corporation is holding the comedy star against the*

della Paramount e di altri produttori. Denny si è creato un seguito un seguito fuori del comune, e ogni nuovo film sembra segnare un miglioramento rispetto al precedente".
Queste recensioni trionfali saranno state un balsamo per i nervi del personale dello studio, ancora sconvolto per ciò che era avvenuto la settimana prima dell'uscita del film: Reg aveva invitato due amici, Ben Hendricks Jr. e "Hub" Lloyd, sul suo yacht *Barbarene* per una giornata di pesca con partenza da San Diego. Si stavano dirigendo a Ensenada quando scoppiò una violenta tempesta che trascinò l'imbarcazione in alto mare. C'era il pericolo che le onde, alte quasi sette metri, facessero capovolgere lo yacht, e Reg, Hendricks e Lloyd dovettero sudare sette camicie per riuscire a governarlo. Il giorno dopo Reg e Hendricks non si presentarono sul set, e a quel punto i dirigenti dello studio non erano tanto preoccupati di *What Happened to Jone*s quanto di ciò che era successo a Reg. Carl Laemmle ingaggiò due piloti che perlustrarono in aereo il Pacifico partendo dall'aeroporto di Clover Field presso Santa Monica e la Guardia costiera organizzò una spedizione oceanica di soccorso che partì da San Diego alla ricerca di Reg e dei suoi compagni dispersi. Dopo tre giorni senza notizie, Reg tornò finalmente al porto di San Diego e chiamò Laemmle per far sapere a tutti che lui e i suoi amici erano sani e salvi. Allo studio non apprezzarono certo per l'irresponsabile comportamento della loro star; ma il record di spettatori poi registrato dal film di Denny dev'essere stata una dolce ricompensa. – Kimberly Pucci

attractive offers of Paramount and other rival producers. Denny has created an unusual following and each succeeding picture seems to be an improvement over its predecessor."
Glowing reviews must have helped soothe frazzled studio nerves from the week prior to release, when Reg took pals Ben Hendricks Jr. and "Hub" Lloyd out on his yacht the S.S. Barbarene *for a day of marlin fishing from San Diego. They were headed toward Ensenada when a violent storm blew in, taking the craft out to sea. Reg, Hendricks, and Lloyd feared the yacht would capsize in the twenty-foot waves and they worked hard to gain whatever control they could. When Reg and Hendricks didn't show up on set the following day, the studio was less concerned about* What Happened to Jones, *and more with what happened to Reg. Carl Laemmle hired two pilots to fly search planes from Santa Monica's Clover Field over the Pacific, and the U.S. Coast Guard sent out military boats from San Diego in an ocean rescue effort to find Reg and his lost companions. After three days without communication, Reg finally navigated his way to San Diego harbor and called Laemmle to let everyone know they were alive. The studio wasn't happy about their star's reckless behavior; however, record-breaking audiences for the newest Denny release must have been sweet recompense.*
Kimberly Pucci

Prog. 4

SKINNER'S DRESS SUIT (La scalata ai dollari) (US 1926)
REGIA/DIR: William A. Seiter. SCEN: Rex Taylor, dal racconto di/*based on a short story by* Henry Irving Dodge (*The Saturday Evening Post*, 23.09.1916). DID/TITLES: Walter Anthony. PHOTOG: Arthur Todd. MONT/ED: John Rawlins. SCG/DES: Leo E. Kuter. ASST DIR: Nate Watt. ED. SUPV: Maurice Pivar. CAST: Reginald Denny (*Skinner*), Laura La Plante (*Honey Skinner*), Ben Hendricks Jr. (*Perkins*), E. J. Ratcliffe (*Mr. McLaughlin*), Arthur Lake (*Tommy*), Hedda Hopper (*Mrs. Colby*), Lionel Braham (*Mr. Jackson*), Betty Morrissey (*Miss Smith*), Henry A. Barrows (*Mr. Colby)*, William H. Strauss (*sarto/Tailor*), Lila Leslie (*Mrs. Wilton*), Broderick O'Farrell (*Mr. Wilton*), Lucille Ward (*Mrs. Jackson*), Lucille De Nevier (*Mrs. Crawford*), Frona Hale (Mrs. *McLaughlin*); comparse/*extras:* Minta Durfee, Adolph Faylauer, Betsy Lee, Grady Sutton, Ellinor Vanderveer. PROD: Carl Laemmle, William A. Seiter, Universal-Jewel. DIST: Universal. USCITA/REL: 18.04.1926 (copyright 22.01.1926). COPIA/COPY: DCP, 75'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: NBCUniversal.

Il personaggio di Skinner fece la sua prima comparsa nel 1916, in un racconto di Henry Irving Dodge, e fu portato sullo schermo dalla Essanay nel 1917, con Bryant Washburn protagonista di tre film nell'arco di un anno: *Skinner's Dress Suit*, *Skinner's Bubble* e *Skinner's Baby*, tutti diretti da Harry Beaumont e tutti ora ritenuti perduti. La Universal acquistò i diritti nel 1925, un po' prima di *What Happened to Jone*s, nella corretta convinzione che entrambi i film sarebbero stati adattissimi per Reginald Dennis, che avrebbe recitato ancora una volta in coppia con Laura La Plante, notoriamente la sua partner favorita e lei stessa all'apice della fama. Reg interpreta il ruolo di Skinner, un cassiere sottopagato che mente alla moglie Honey (La Plante), raccontandole di aver ottenuto un aumento di stipendio. Eccitatissima, Honey compra per il marito un costoso abito elegante, ma quando

The Skinner character first appeared in 1916, in a short story by Henry Irving Dodge, and was brought to the screen by Essanay in 1917, when Bryant Washburn starred in a trio of films in one year, Skinner's Dress Suit, Skinner's Bubble *and* Skinner's Baby, *all directed by Harry Beaumont and all now believed lost. Universal bought the rights in 1925, slightly earlier than* What Happened to Jones, *correctly knowing both vehicles would be perfect for their star, paired again with Laura La Plante, Denny's acknowledged favorite leading lady and herself on the cusp of stardom. Reg plays Skinner, an underpaid cashier who lies to his wife Honey (La Plante) and tells her he got a raise. Honey excitedly buys her husband an expensive formal suit, yet once he puts it on he's faced with a multitude of problems, including*

Skinner's Dress Suit, 1926: Reginald Denny. (Coll. Kimberly Pucci)

Skinner's Dress Suit, 1926: Laura La Plante, Reginald Denny. (Coll. Kimberly Pucci)

Skinner's Dress Suit, 1926: Frona Hale, Laura La Plante, Reginald Denny, E.J. Ratcliffe. (Coll. Kimberly Pucci)

egli lo indossa si trova alle prese con molteplici problemi, tra cui il licenziamento. Prima che riesca a darle la cattiva notizia, è trascinato a una festa da ballo nell'hotel in cui soggiorna uno dei suoi clienti più importanti. Alla fine della serata, Skinner con il suo vestito nuovo ha concluso un affare da mezzo milione di dollari ed è diventato socio nella sua vecchia ditta.

In una delle scene della festa, Skinner e Honey insegnano a un gruppo di austeri membri dell'alta società un nuovo passo di danza. A quanto si narra, Reg sorprese tutti sul set inventando un nuovo ballo che chiamò "Savannah Shuffle"; spiegò ai suoi allievi che si trattava di un incrocio tra il Charleston e il vecchio Gaby Glide, più una spruzzata di andatura da papera. Tutti si divertirono un mondo a imparare i passi e durante l'allegra serata Bill Seiter chiese a Laura La Plante di sposarlo: fu quindi un'autentica festa. Mentre il cast danzava, giunse in visita Will Hays per un'ispezione di routine. In qualità di principale star Universal e di ambasciatore dello studio, Reg funse da guida personale per lo "zar del cinema" cui insegnò persino il "Savannah Shuffle", dimostrandogli che *Skinner's Dress Suit* era un sano divertimento per famiglie.

All'uscita del film la stampa e gli esercenti andarono ancora una volta in estasi. Il *Chicago Tribune* scrisse: "Da tempo non si assisteva al cinema a un simile spasso … Reginald Denny non ha mai avuto una parte migliore di quella di Skinner, né come partner un'attrice migliore e più affascinante di Laura La Plante." Il *San Francisco News* commentò: "Nel ruolo di Skinner Reginald Denny è decisamente nel suo elemento. Egli spreme tutto il divertimento possibile dal personaggio del giovane marito stressato e dalle situazioni in cui viene a trovarsi." Il ballo inventato da Reg divenne la moda del momento; lo *Universal Weekly* pubblicò in un articolo le istruzioni per eseguirlo, proclamando "Oggi tutta

losing his job. Before he can tell Honey the bad news, she whisks him off to a society dance at a hotel where one of his most important clients is staying. By the end of the evening, Skinner in his new suit has closed a half-a-million-dollar deal, winning a partnership in his old company.

In one of the party scenes, Skinner and Honey teach a group of dignified society folk a new dance step; Reg reportedly sprang a surprise on-set and made up his own dance, which he called "The Savannah Shuffle," telling his students that it was combination of the Charleston and the earlier Gaby Glide, interspersed with a waddling walk. Everyone had a ball learning the steps and, during the gay party, Bill Seiter proposed to La Plante, making it a real celebration. While the cast was dancing away, Will Hays came for a visit to the studio for a routine tour inspection. As Universal's top star and studio ambassador, Reg played guide and gave the "Czar of the Movies" a personal tour, even teaching Hays how to do the "Savannah Shuffle" and showing him that Skinner's Dress Suit *was good, clean family fun.*

On release of the picture, the press and exhibitors once again raved. The Chicago Tribune *wrote, "Haven't seen so much joy unrestrained in a movie theater for a long time… Reginald Denny has never had a better role than that of Skinner and never a better actress or more appealing vis-à-vis than that of Laura La Plante." The* San Francisco News *reported, "Reginald Denny is decidedly in his element as Skinner. He gets out every ounce of fun there is in a role of the harassed young husband and the situations which he finds himself." Reg's dance became the new craze;* Universal Weekly *featured a story with instructions on how to do the dance, proclaiming "Now all Hollywood is doing the*

Skinner's Dress Suit, 1926: Laura La Plante, Reginald Denny. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Hollywood balla il Savannah Shuffle!" Reg e Laura furono incoronati "re e regina della commedia": nel 1926 sarebbero usciti altri tre film di Denny, portando il totale a cinque – un ritmo che sarebbe solo lievemente rallentato negli anni successivi.

Il sensazionale successo di *Skinner* deve aver irritato Bryant Washburn, il quale ritornò al ruolo che lo aveva reso famoso undici anni prima con una specie di sequel, *Skinner's Big Idea*, prodotto dalla FBO Pictures nel 1928; ma fu accolto da recensioni negative. Con l'avvento del sonoro, la Universal cercò di ricavare altri utili dal testo di sua proprietà con un remake di *Skinner's Dress Suit*, intitolato ora *Skinner Steps Out* e interpretato da Glenn Tryon (E. J. Ratcliffe tornò nel cast, questa volta nel ruolo del signor Jackson). – Kimberly Pucci

Savannah Shuffle!" Reg and La Plante had now taken the throne as the "King and Queen of Comedy": Denny would have three more films released in 1926, making a total of five, only slightly easing up the brutal schedule in the coming years.

Skinner's *tremendous success must have riled Bryant Washburn, as he returned to the role that had made him famous eleven years earlier, with a sequel of sorts,* Skinner's Big Idea, *made by FBO Pictures in 1928; reviews were not good. With the coming of sound, Universal sought to again cash in on the property with a remake of* Skinner's Dress Suit, *now called* Skinner Steps Out, *starring Glenn Tryon (E. J. Ratcliffe returned to the cast, but this time played Mr. Jackson). – Kimberly Pucci*

VEDETTES FRANCESI / *FRENCH STARS*

GRANDAIS & MISTINGUETT

Suzanne Grandais

Un certo Monsieur Ballot ricordava su *Hebdo-Film* (05.08.1916) la prima volta che aveva visto

Suzanne Grandais sullo schermo. Era in *Le Homard* e la sua personalità scacciò all'istante i pensieri cupi: "Era come il sole che splendeva all'improvviso, era tutta la grazia della donna, era lo spirito, l'eleganza, l'allegria, era Parigi e la Parigina."

L'alter ego di Didier Blonde nel suo ibrido romanzo del 2009 *Un amour sans paroles* (ed. it.: *Un amore senza parole*, Federico Tozzi Editore, 2018) ha una reazione simile decenni dopo quando, Pierre Philippe, un altro accolito, lo spinge a vedere il film. La modernità di lei è ineluttabile, il suo controllo di sé una meraviglia – anche quando interpreta il ruolo di moglie, è una compagna alla pari, quasi una Nora Charles ante-litteram che darà il massimo di sé e lo farà con calore e umorismo. La sua morte all'età di 27 anni in un incidente d'auto nel 1920 (solo otto giorni prima la prematura scomparsa di Robert Harron), fu uno shock in tutto il mondo, essendo la sua popolarità internazionale tale che persino il *Moving Picture World* (11.09.1920) dedicò quasi un'intera pagina alla sua commemorazione.

I film da lei interpretati che le Giornate propongono quest'anno risalgono tutti ai suoi primi anni con la Gaumont e, fatta eccezione per lo straordinario dramma di Léonce Perret *Le Mystère des roches de Kador*, tutti mettono in risalto il suo notevole talento comico. L'articolo di Blonde, *"*Pour Suzanne Grandais*",* apparso nel 2012 su *1895*, traccia un quadro della sua vita professionale che inizia a teatro quando lei ha 5 appena anni: lavora regolarmente come attrice bambina e poi come ballerina al Capucines, all'Olympia e al Moulin-Rouge, con qualche incursione nel cinema in piccoli ruoli per la Lux e l'Eclair. Fu il suo compagno dell'epoca, René d'Auchy, che nel 1910 la fece entrare alla Gaumont, anche se passò un anno prima che ottenesse il suo primo ruolo importante in *Le*

Suzanne Grandais

A certain Monsieur Ballot, writing in Hebdo-Film *(05.08.1916), recalled the first time he saw Suzanne Grandais on screen. It was in* Le Homard*, and her personality instantly banished dark thoughts: "With Grandais, it was like the sun shining suddenly: it was all the grace of womanhood, it was the spirit, the elegance, the gaiety, it was Paris and the Parisienne." Didier Blonde's alter ego in his hybrid novel* Un amour sans paroles *(2009) has a similar reaction watching her decades later, having been urged to see the film by Pierre Philippe, another acolyte. Her modernity is inescapable, her self-possession a delight – even when playing the role of the wife, she's an equal partner, a kind of Nora Charles* avant-la-lettre *who'll give as good as she gets and do it with warmth and humor. Her death in 1920 at the age of 27 in a car accident (just eight days before Robert Harron's untimely passing) was a shock worldwide, as her global popularity was such that even the* Moving Picture World *(11.09.1920) devoted almost an entire page to mourn her.*

The small group of her films being screened at this year's Giornate represents her early years with Gaumont and, apart from Léonce Perret's extraordinary drama Le Mystère des roches de Kador*, showcase her considerable comic talents. Blonde's 2012 article in* 1895*, "Pour Suzanne Grandais," gives a concise overview of her professional life, which began in the theatre at the age of five, working steadily as child actress and then dancer at the Capucines, the Olympia, and the Moulin-Rouge, with occasional forays into film in small roles for Lux and Éclair. It was her partner at the time, René d'Auchy, who got her a job with Gaumont in 1910, though it took a year before she had her first notable role, in Louis Feuillade's* Le Chef-lieu de canton*. A slew of films followed, mostly directed by Léonce Perret and Feuillade, but by mid-1913, unhappy with how*

Max Dhartigny, Suzanne Grandais. (Cinémathèque française, Paris)

Chef-lieu de canton di Louis Feuillade. Seguì una sfilza di film, per lo più diretti da Léonce Perret e da Feuillade, ma verso la metà del 1913, scontenta di quanto Gaumont la pagava, si accordò, assieme a d'Auchy, con la Deutsche Kino Gesellschaft di Colonia per girare in Francia film della "Série artistique Suzanne Grandais". Successivamente passò all'Eclipse e poi, prima della sua scomparsa, alla Phocéa-Film.

Quando morì, molti commentatori ricordarono che era soprannominata la Mary Pickford della Francia, ma le due attrici avevano personalità nettamente diverse, anche se la fama di cui godevano poteva essere equivalente. Per decenni giornali e riviste continuarono a piangere la sua perdita, quasi come se la vecchia generazione si sentisse in dovere di spiegare perché fosse stata un'icona così importante. Come scrivono René Jeanne e Charles Ford nella loro classica *Histoire encyclopédique du cinéma* (1947), "era una figura affascinante e autentica senza nulla di convenzionale che, nonostante le avventure più diverse inventate dagli sceneggiatori, rimaneva un modello di misura. Un tipo, per non dire un personaggio, uno dei rarissimi tipi cui il cinema francese abbia dato luce". Nel necrologio per il già citato *Moving Picture World*, Edward Weitzel la descrive come una "giovane attrice straordinariamente dotata e di rara bellezza", prima di citare la sua anche troppo entusiastica recensione scritta per la stessa rivista (16.06.1917) a proposito del film del 1916 *Suzanne* e nella quale paragona la percezione artistica dell'attrice a Modjeska, ma con "una spiritualità tutta sua". Nel 2020 saranno in programma alle Giornate altri film che ci permetteranno di conoscere meglio quest'artista eccezionale e l'eredità che ci ha lasciato.

Jay Weissberg

much Gaumont was paying her, Grandais and d'Auchy contracted with Cologne's Deutsche Kino Gesellschaft to make films in France under the heading "Série artistique Suzanne Grandais"; in subsequent years she moved to Eclipse and then Phocéa-Film before her demise.

At her death, many commentators mentioned her nickname "the Mary Pickford of France," yet though their level of popularity might have been equal, the personas of the two actresses were markedly different. For decades after, writers continued to mourn her loss in newspapers and magazines, as if the older generation felt compelled to explain why she was such an important icon. René Jeanne and Charles Ford describe her mystique in their classic text Histoire encyclopédique du cinéma *(1947): "it was a charming and authentic image without anything conventional and which, notwithstanding the most varied adventures invented by the writers, remained a model of restraint. [Hers was]…one of the very few types to which the French screen gave birth." In Edward Weitzel's* Moving Picture World *obituary mentioned above, he describes her as an "exceptionally gifted and rarely beautiful young actress" before quoting from his fulsome review of the 1916 film* Suzanne *(titled* A Naked Soul *in the U.S.) in the same magazine (16.06.1917), in which he compared her artistic perception to Modjeska, but with "a spirituality all her own." The Giornate's compact tribute this year is meant to be continued in 2020 with more titles to further explore this unique performer and the legacy she left behind. – Jay Weissberg*

Prog. 1

LE CHRYSANTHÈME ROUGE (Il crisantemo rosso / Love's Floral Tribute) (FR 1912)
REGIA/DIR: Léonce Perret. PHOTOG: ?. CAST: Suzanne Grandais (*Miss Suzie*), Léonce Perret, Émile Keppens, André Luguet. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 02.1912. COPIA/COPY: DCP, 13' (da/*from* 35mm, b&w, pochoir/*stencil-colour*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Uno dei grandi sodalizi del cinema iniziò verso la fine del 1911, quando Léonce Perret diresse per la prima volta Suzanne Grandais in *Le Chrysanthème rouge*. Per molti di noi, com'è avvenuto a Didier Blonde, il primo incontro con lei è elettrizzante: seduta nel suo artistico salotto, fumando con disinvoltura una sigaretta, ella domina, calda e affettuosa, lo spazio e gli amici che vi ha radunato. Due uomini rimangono in disparte, contendendosi il suo affetto. Per placarli, ella promette che chi le porterà un bouquet dei suoi fiori prediletti conquisterà il suo cuore; ma guardando la suprema sicurezza di questa donna, tutta protesa a godere la vita, comprendiamo che sta conducendo un gioco, poiché è di gran lunga troppo saggia e abile per donare il proprio cuore in modo tanto casuale.

Dominique Païni, nella monografia su Perret pubblicata dall'AFRHC nel 2003 e curata da Bernard Bastide e Jean A. Gili, descrive il regista come l'ultimo dei simbolisti e colloca il personaggio di Suzanne Grandais in una lunga serie di *femmes fatale*s, analizzando anche l'ormai dimenticato

One of the great cinema collaborations began in late 1911 when Léonce Perret first directed Suzanne Grandais in Le Chrysanthème rouge. *For many of us, just as for Didier Blonde, our first encounter with her is electric: seated in her artistic salon, casually smoking a cigarette, she has a warm mastery of the space as well as of the friends she's gathered there. Two men remain behind, rivals for her affection. To appease them she says that whoever brings her a bouquet of her favorite flowers will win her heart, but watching this supremely confident women, giddy in her enjoyment of life, we know that she's playing a game, as she's far too clever to bestow her heart in such a casual manner.*

Dominique Païni, in the 2003 AFRHC Perret monograph edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili, describes the director as the last of the Symbolists, situating Grandais' character in a long line of femme fatale*s and discussing the now-forgotten*

Le Chrysanthème rouge, 1912. (Gaumont Pathè Archives, Saint-Ouen)

linguaggio dei fiori e il suo impiego in questo film. Tali elementi sono certamente presenti, ma Suzanne è civettuola, non crudele, e l'umorismo ha una parte importante nella narrazione fino all'inatteso finale, quando uno dei suoi corteggiatori si pratica volontariamente un taglio e sparge il proprio sangue sul crisantemo bianco che le ha donato, giacché ella ha dichiarato che solo quelli rossi la renderanno felice. L'immagine che ne risulta, colorata a mano in rosso sangue, rappresenta uno scarto inquietante in una storia altrimenti lieve e leggera, ma l'animo si

language of flowers and its usage in this film. Those elements are certainly there, yet Grandais is flirtatious, not cruel, and humor forms a major part of the narrative until the unexpected ending, when one of her suitors deliberately cuts himself and bleeds on the white chrysanthemum he's brought, since she's declared that only red ones will make her happy. The resulting image, hand-colored sanguine, is a disturbing jolt in the otherwise light-hearted story, but the mood lifts again after she bandages

risolleva quando Suzanne benda la ferita e sorridendo annuncia all'altro corteggiatore (lo stesso Perret) che concederà il suo cuore al rivale. Ma sarà veramente così? A vederla lì nel suo vestito liberty, immagine di una donna moderna che abbraccia un signore dall'aspetto assai all'antica, sospettiamo che stia semplicemente prendendo tempo, in attesa di un vero amore, che non dovrà sottoporsi a sacrifici così crudeli. Non è la vampira di Rudyard Kipling: è semplicemente una donna sicura di sé che riscrive le norme sociali alle proprie condizioni. – Jay Weissberg

his wound and smilingly tells her other suitor (Perret himself) that she's giving her heart to his rival. Will she, though? As she stands there in her Arts and Crafts gown, the image of a modern woman embracing a very old-fashioned-looking gentleman, we suspect she's simply biding her time, waiting for a genuine love who won't need to make any gruesome self-sacrifices. She's not Rudyard Kipling's vampire – simply a self-assured woman rewriting social norms on her own terms. – Jay Weissberg

LE HOMARD (GB: **A Lucky Lobster**; US: **Lobsters, All Styles)** (FR 1913)
REGIA/DIR: Léonce Perret. PHOTOG: Georges Specht. CAST: Léonce Perret (*Léonce*), Suzanne Grandais (*Suzanne*), Valentine Petit (*bagnante/a bather*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 01.1913. COPIA/COPY: DCP, 14'20"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

LE HOMARD (De Kreeft) (GB: **A Lucky Lobster**; US: **Lobsters, All Styles)** (FR 1913) (estratto/*extract*)
REGIA/DIR: Léonce Perret. PHOTOG: Georges Specht. CAST: Léonce Perret (*Léonce*), Suzanne Grandais (*Suzanne*), Valentine Petit (*bagnante/a bather*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 01.1913. COPIA/COPY: DCP, c.3' (da/*from* 35mm, pochoir/*stencil-colour*); senza did./*no titles:* FRA. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Meno di due anni dopo la morte di Suzanne Grandais, un giornalista di *Ciné-Journal*(22.04.1922) la commemorava scrivendo che ella sarebbe stata sempre ricordata per *Le Homard*. Questo film fu il primo della nuova serie "Léonce" della Gaumont, fondata sul personaggio cinematografico del regista-attore, il quale spesso recita in coppia con la Grandais o con le sue altre muse, tutte curiosamente di nome Suzanne (Petit e Le Bret) e tutte interpreti di un personaggio chiamato Poupette. Nella citata monografia dedicata a Perret dall'AFRHC nel 2003, Laurent Le Forestier afferma che Poupette è anche il nome della moglie di Léonce in *Le Homard*, ma nella copia Gaumont, che reca didascalie moderne, è chiamata Suzanne.
In vacanza a Dinard, Suzanne desidera ardentemente gustarsi un'aragosta, ma il tirchio Léonce non è disposto a pagare il prezzo richiesto. Per placare l'imbronciata consorte, paga un pescatore, così da poter fingere di aver affrontato una tempesta per catturare personalmente i crostacei, mentre in realtà è andato al cinema a guardare un film comico. Quest'ultima scena è abilmente resa da un triplice split-screen: a sinistra Suzanne prega, angosciata per la sorte del marito, al centro le ondate si infrangono sugli scogli e a destra Léonce si sganascia dalle risate nella sala cinematografica (all'esterno notiamo i manifesti dei film *Zigoto et le château mystérieux*, *La Cassette de l'émigrée*, *Le Lien* dello stesso Perret più un altro difficile da identificare). L'inganno è smascherato quando Suzanne incontra il pescatore, con la conseguenza di uno scoppio d'ira degno della sezione "Nasty Women" di quest'anno. Ancora incollerita con il marito, Suzanne se ne va a fare un bagno, ma guardandola con il binocolo (sequenza realizzata in fase di montaggio per mezzo di dissolvenze a iride) Léonce si accorge che ella sussulta dal dolore; accorre in suo aiuto e le toglie una grossa aragosta dal sedere.
Il personaggio della Grandais è ormai ben definito: Suzanne incarna una donna affettuosa ma decisa ed energica, che non si lascia ingannare da

Not quite two years after Grandais' death, a writer in Ciné-Journal *(22.04.1922), still feeling her loss, says the actress will always be remembered for* Le Homard. *The film was the first in Gaumont's new series "Léonce", based on the director-actor's cinema persona, in which he was frequently paired with Grandais or his other muses, curiously also named Suzanne (Petit and Le Bret), all playing a character named Poupette. In the above-mentioned 2003 AFRHC Perret monograph, Laurent Le Forestier claims that Léonce's wife in* Le Homard *is also named Poupette, though the Gaumont print, containing modern intertitles, calls her Suzanne.*
While vacationing in Dinard, Suzanne has a hankering for lobster, but Léonce is too cheap to offer what the lobster catchers want. To appease his sulking wife, he pays a fisherman to make it look as if he's braved a storm and caught the crustaceans himself, when in reality he's been enjoying a comic film at the cinema, the latter action seen in a clever triple-screen in which Suzanne, fearful for her husband's safety, prays on the left-hand side while waves crash against rocks in the center and Léonce roars with laughter in the theatre on the right (movie posters outside advertise Zigoto et le château mystérieux*;* La Cassette de l'émigrée*, Perret's own* Le Lien*, and one other difficult to make out). His ruse is revealed when Suzanne encounters the fisherman, leading to a fit of pique that would nicely fit in with this year's "Nasty Women" section. Still annoyed at her husband, Suzanne goes bathing, but while looking at her through binoculars (realized in an edited sequence of iris shots), Léonce sees she's wincing in pain; coming to the rescue, he removes a large lobster from her backside.*
By now Grandais' character was well-established, embodying a

Le Homard, 1913: Suzanne Grandais. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

nessuno ma alla fine sa accettare gli scherzi, anche quando ne è lei il bersaglio. La copia della Gaumont è la più lunga a noi nota, ma l'EYE Filmmuseum ne possiede una colorata a pochoir, troppo bella, ancorché più breve, per rinunciare a proiettarla: per tale motivo, proponiamo i pochi minuti finali di questa versione a colori, proponiamo i pochi minuti finali. – Jay Weissberg

loving yet strong-minded woman who won't be made anyone's fool, though in the end she's game for a joke even when it's on her. While the Gaumont print is the longest known, EYE Filmmuseum has a shorter stencil-colored print too lovely not to screen, which is why we're also showing the final few minutes of the color version. – Jay Weissberg

LES ÉPINGLES (Gli spilloni da cappello / For Two Pins) (FR 1913)
REGIA/DIR: Léonce Perret. PHOTOG: Georges Specht. CAST: Léonce Perret (*Léonce*), Suzanne Grandais, Émile Keppens (*dottore/the doctor*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 02.1913. COPIA/COPY: 35mm, 268 m. (orig. 279 m.?), 14'20" (16 fps), b&w, col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Una caratteristica – non originalissima – della serie "Léonce" è il modo in cui i personaggi si dimostrano consapevoli della presenza del pubblico, come nella deliziosa scena di *Les Épingles* in cui Léonce e Suzanne stanno per baciarsi, ma egli volge lo sguardo verso la cinepresa e cela pudicamente l'abbraccio agli occhi degli spettatori con il sottomano della scrivania. L'esile trama tratta apparentemente di spilloni per cappello, ma è concepita per offrire a marito e moglie (chiamati Mr. e Mrs. Doodledum nella versione americana) l'occasione di giocarsi a vicenda amabili scherzi. Quando Suzanne rifiuta di mettere una protezione allo spillone, benché una nuova legge imponga di coprirne le estremità, Léonce finge di essersi ferito con la punta acuminata. Ella scopre l'inganno spiando il marito che ride con il medico, e simula a sua volta una ferita; alla fine anche questo trucco viene scoperto, e la coppia si riappacifica a porte chiuse.
La pubblicità in lingua inglese della Gaumont definiva il film "una commedia deliziosa, divertente ma raffinata": sintesi impeccabile. Nel suo programma di comiche mute per il Museum of Modern Art, Steve Massa ha sottolineato l'influenza della serie "Léonce" sulle comiche Vitagraph di Mr. and Mrs. Sidney Drew e questo parallelismo qui emerge con particolare evidenza. Ancora una volta Suzanne ride per ultima, chiarendo così in maniera inequivocabile di essere una partner con pari diritti, sia nella relazione con il marito, sia negli scherzi. – Jay Weissberg

A feature – hardly unique – of the "Léonce" series was the way the characters acknowledge the audience, such as the charming moment in Les Épingles *when Léonce and Suzanne are about to kiss but he looks at the camera and shyly shields their embrace from viewers with a desk blotter. The thin plot is ostensibly about hatpins, but is designed as another opportunity for husband and wife (called Mr. and Mrs. Doodledum in the American release) to play good-natured tricks on each other. When Suzanne refuses to wear a hatpin shield despite a new law requiring that the tips be covered, Léonce pretends to be injured by the sharp point. She discovers he's faking it when she spies him laughing with the doctor, prompting her own phony injury, until that too is revealed and the couple reunite behind closed doors. Gaumont's English-language advertising characterized the film as "A delightful comedy, funny yet refined," which is a perfectly accurate summation. In his silent comedy programming for the Museum of Modern Art, Steve Massa has pointed out the influence of the "Léonce" series on the Vitagraph comedies of Mr. and Mrs. Sidney Drew, a parallel which feels very pronounced here. Once again Suzanne gets the last laugh, making clear that she is nothing if not an equal partner in both the relationship and the pranks. – Jay Weissberg*

UN NUAGE PASSE (Un Nuage) (Donkere Wolkjes) (A Passing Cloud) (FR 1913)
REGIA/DIR: Léonce Perret. PHOTOG: Georges Specht. CAST: Léonce Perret (*Léonce*), Suzanne Grandais (*Suzette/Suzanne*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 215 m. (orig. 240 m.?), 10'34" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

La nuvola passeggera di *Un Nuage passe* ha natura duplice: è quella metaforica, che sconvolge temporaneamente l'armonia familiare, ed è quella reale, formata dagli sbuffi di fumo di sigaretta che provocano un breve dissapore tra i novelli sposi. Se Léonce può fumare a colazione, può farlo anche Suzanne, ma egli non gradisce che lei accenda una sigaretta e la reciproca ostinazione li conduce a dormire in camere separate. Rivolgendosi a gesti verso il pubblico, per farci capire quanto le manchino gli abbracci del marito, Suzanne cerca una riconciliazione, ma nell'altra stanza lui si è già addormentato profondamente. Le urla di Suzanne, che ha trovato due topolini nel letto, lo fanno però accorrere, e alla fine compare Cupido in persona, a far sì che i due innamorati tornino l'uno tra le braccia dell'altra. – JAY WEISSBERG

The passing cloud of Un Nuage passe *is both a metaphorical one that temporarily disrupts household harmony, and an actual cloud in the puffs of cigarette smoke causing the short-lived contretemps between newlyweds. If Léonce can smoke at breakfast, so can Suzanne, but he's not happy about her lighting up, and their mutual stubbornness leads to separate bedrooms. Gesturing to the audience so we understand how much she needs her husband's embrace, Suzanne tries for a reconciliation, but he's fast asleep in the other room. Her screams when a couple of mice get into her bed bring him running, and at the end Cupid himself appears, ensuring the lovebirds are back in each other's arms. – JAY WEISSBERG*

LA DEMOISELLE DES P.T.T. (De Juffrouw van de Post) (US: **Shooing the Wooer)** (FR 1913)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: Suzanne Grandais (*Suzanne*), Léon Lorin (*Oscar Sanzatoux*), Sarah Duhamel (*Rosalie*) (?). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 03.1913; US rel. 07.08.1913. COPIA/COPY: 35mm, 201 m., 9'52" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Quando *La Demoiselle des P.T.T.* fu proiettato al Gaumont-Palace nel marzo 1913, il programma descrisse Suzanne come "una gentile signorina minuta cui lo Stato consente di lavorare con la posta, il telegrafo e i telefoni per uno stipendio mensile ridicolmente esiguo … rispondendo a un pubblico irascibile a ore incredibili". Gli spettatori avranno forse scambiato il programma di quel cinema di lusso per un opuscolo sindacale. Solo quattro anni prima, le lavoratrici dei telegrafi e delle poste avevano conquistato la simpatia dell'opinione pubblica francese, quando il politico Julien Simyan le definì *saloperies* (spazzatura) e *sales poupées* (bambole sudicie). I suoi insulti sessisti provocarono il primo sciopero generale del settore postelegrafonico, con le comunicazioni interrotte nella gran parte del Paese.
La Demoiselle des P.T.T. sfrutta l'interesse del pubblico per queste donne che si trovavano sulla prima linea delle comunicazioni moderne. Suzanne Grandais incarna un certo spirito anarchico in un ruolo assai differente da quello delle donne borghesi che aveva precedentemente interpretato alla Gaumont. Qui ella si cala senza difficoltà nella parte della giovane donna che lavora, ruolo che avrebbe interpretato successivamente alla Eclipse in film di Louis Mercanton e René Hervil come *Midinettes* (1917) e *Son aventure* (1919).
Il film fa parte della serie comica "Oscar" (1913-1914), il cui protagonista è Léon Lorin nel ruolo di Oscar Sanzatoux, un vecchio borghese i cui tratti distintivi sono il monocolo, il cilindro e il bastone. Il regista è ignoto. Le pellicole di "Oscar" sono attribuite qualche volta a Louis Feuillade e in altri casi a Léonce Perret, René D'Auchy o allo stesso Lorin. In *La Demoiselle des P.T.T.* Oscar fa delle avance a Suzanne,

When La Demoiselle des P.T.T. *screened at the Gaumont-Palace in March 1913, the program described Suzanne as "a kind little miss whom the State allows to work with post, telegraph, and telephones for a ridiculously small monthly wage […] responding to a cranky public during ungodly hours." Spectators might have confused the luxury cinema's program for a trade union pamphlet. Just four years earlier, female telegraph and postal workers had gained the sympathy of the French public when the politician Julien Simyan called them* saloperies *and* sales poupées *(whores and filthy dolls). His sexist insults triggered the first general strike of postal and telegraph workers, in which workers cut telegraph lines, making communication impossible in much of the country.*
La Demoiselle des P.T.T. *harnesses public interest in these women at the frontlines of modern communications. Grandais embodies a little of the anarchist spirit in a role very different from the* bourgeois *women she previously played at Gaumont. Here she steps confidently into the role of the modern working girl, a role she would take up later at Eclipse with Louis Mercanton and René Hervil films such as* Midinettes *(1917) and* Son aventure *(1919). The film is part of the "Oscar" comedy series (1913-1914) starring Léon Lorin as Oscar Sanzatoux, an old* bourgeois *gentleman with trademark monocle, top hat, and cane. The director is unknown. The "Oscar" films are sometimes attributed to Louis Feuillade, other times to Léonce Perret, Raoul d'Auchy, or to Lorin himself. In* La Demoiselle des P.T.T. *Oscar makes advances on Suzanne, who in her response shows her mastery of urban space and modern*

che nel rispondergli dimostra la propria padronanza dello spazio urbano e delle moderne tecnologie della comunicazione. Oscar chiama Suzanne al telefono e in un'inquadratura split screen, con lo schermo diviso in tre parti e i fili del telegrafo nel pannello centrale, Suzanne respinge le sue avance (in *Le Homard* vedremo un altro split-screen frazionato in tre). Oscar è insistente. Si spedisce una lettera che deve essere ritirata presso l'ufficio postale di Suzanne. Lei intercetta la missiva e scrive un proprio messaggio per Oscar, che questi legge furente sotto lo sguardo divertito di Suzanne e delle sue compagne di lavoro. Dal film manca la scena della lettera ma secondo *De Bioscoop-Courant* essa conterrebbe il seguente passo della favola di La Fontaine "L'asino e il cagnolino": "Non dovremmo mai contraddire il talento che la natura ci ha dato, perché allora qualsiasi nostro sforzo ci renderà sgraziati. Una creatura goffa, per quanta pena si dia, non sarà mai leggiadra!" – Annie Fee

La demoiselle des P.T.T., 1913: Suzanne Grandais. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

communication technologies. Oscar calls Suzanne on the telephone, and in a three-panel split-screen shot, with telegraph wires in the center panel (we'll see another three-way split screen in Le Homard*), Suzanne rebuffs his advances. Oscar persists, sending himself a letter to be collected from Suzanne in person. She intercepts the letter and writes her own note to Oscar, which he furiously reads under the laughing eyes of Suzanne and her fellow workers. Although the film is missing a letter insert,* De Bioscoop-Courant *describes the letter as containing the following lines from La Fontaine's tale "The Ass and the Lapdog": "We should never force the talent we receiv'd from nature, for then everything we do will be ungraceful. A lumpish creature, tho' he take the utmost pains, will never catch a graceful air!" – Annie Fee*

Prog. 2

LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR (Il mistero della rupe; GB: **The Mystery of the Kador Cliffs;** US: **In the Grip of the Vampire)** (FR 1912)

REGIA/DIR: Léonce Perret. PHOTOG: Georges Specht. SCG/DES: Robert-Jules Garnier. CAST: Suzanne Grandais (*Suzanne de Lormel*), Léonce Perret (*conte/Count Fernand de Kéranic*), Émile Keppens (*Professor Williams*), Max Dhartigny (*capitano/Captain Jean d'Erquy*), Jean Ayme (*Létang de Jeandé*), Marie Dorly (*Madame Dorlysse*), Louis Lebas (*capo della polizia/chief detective*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 12.1912. COPIA/COPY: DCP, 43'36"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Il marchese de Kéranic muore, lasciando in eredità la sua tenuta alla diciottenne nipote orfana, Suzanne (Grandais). Fino a quando ella non avrà compiuto ventun anni, suo cugino, il conte Fernand de Kéranic (Perret), rimarrà tutore di Suzanne ed esecutore del testamento dello zio; il documento stabilisce che, se la fanciulla dovesse morire, entrare in convento o impazzire, il conte diventerà unico erede della tenuta. L'avido tutore vorrebbe sposare Suzanne per mettere le mani sull'eredità, ma ella respinge le sue avance e gli preferisce un giovane capitano (Dhartigny). Il conte decide allora di uccidere la giovane pupilla e l'uomo da lei amato alle rocce di Kador. Il piano fallisce, ma Suzanne, traumatizzata, è colpita da "follia" e non ricorda nulla del tentato delitto. Per fortuna, grazie ai progressi compiuti da un certo professor Williams nell'applicazione del cinematografo alla scienza medica, il

The Marquis de Kéranic dies, leaving his estate to his 18-year-old orphaned niece Suzanne (Grandais). Until she turns 21, her cousin, Count Fernand de Kéranic (Perret), will be Suzanne's guardian and executor of the uncle's will, according to which, if she dies, enters a convent, or goes mad, the Count will become sole heir to the estate. The Count plans to marry Suzanne to acquire her inheritance, but she spurns his advances in favor of a young captain (Dhartigny). The Count then resolves to kill his young ward and the man she loves at the Rocks of Kador. His plan goes awry, but the traumatized Suzanne is stricken with "insanity" and remembers nothing of the attempted crime. Fortunately, one Professor Williams' advances in the application of the cinematograph to medical science mean that Suzanne can be awakened from the "darkness" by the revelatory

potere rivelatore dell'immagine in movimento riesce a risvegliare Suzanne dalle "tenebre" ed ella si riunisce all'innamorato.

Suzanne Grandais era una figura centrale della troupe Gaumont e nel 1912, quando uscì *Kador*, era all'apice del successo con quella casa. Iniziò l'anno apparendo almeno in tre film diretti da Perret: *Coeur d'enfant*, *Les Chandeliers* e *Les Blouses blanches*. Un'altra importante attrice della Gaumont, Renée Carl, ricordò in un'intervista che, su richiesta di Perret, Suzanne fu la prima attrice il cui nome apparve sullo schermo. Dopo il successo di *Kador*, ella chiese un aumento di stipendio a Léon Gaumont, che rifiutò ostinatamente. L'attrice lasciò allora Gaumont per firmare con Géo Janin.

Le Mystère des roches de Kador, 1912: Suzanne Grandais. (Gaumont Pathè Archives, Saint-Ouen)

Insieme al direttore della fotografia Georges Specht, Perret e Grandais formarono una squadra molto unita in un periodo di innovazioni tecniche, con il passaggio dai soggetti da un rullo a film più complessi, della durata di parecchi rulli. Pur lavorando sotto la direzione di un convinto conservatore come Léon Gaumont, Specht e Perret erano tecnicamente innovatori: in *L'Heure du rêve* (Perret, 1913) impiegarono riprese flou che furono poi eliminate in sede di montaggio, su richiesta di Gaumont. Perret è famoso per le sue composizioni di un'immagine dentro un'altra immagine, stile che egli adotta anche in *Kador*. Prima di essere avvelenata, Suzanne appare sulle rupi di Kador incorniciata da un arco oscuro: sinistro presagio contrastante con i luminosi balconi che la incorniciano quando si trova in casa. Anziché utilizzare i paesaggi per la loro bellezza da cartolina illustrata, Perret sfrutta gli esterni per aiutarci a comprendere i personaggi. È l'amore di Suzanne per la natura che offre al conte l'occasione per attirarla all'aperto, dove egli la avvelena mentre la fanciulla guarda distrattamente gli uccelli.

Le scogliere e le rocce della baia di Morgat, nella zona di Finistère in Bretagna, aggiungono alla scena una nota drammatica. Rupi e rocce scoscese provocano forti contrasti di luce e consentono a Perret di orchestrare la cupa svolta del film verso la violenza, allorché il conte spara al capitano e abbandona la coppia, intrappolata dal salire della marea. L'aspra bellezza della zona – accessibile per ferrovia – attirò altri artisti da Parigi: ne scaturirono opere d'arte come *Morgat, Pointe Cador* di Eugène Bourgeois (1907) e *Grottes de Morgat* di Henri Rivière (1908). Le immagini dentro altre immagini predilette da Perret si adattano agevolmente al gusto per il metacinema prevalente alla Gaumont, come testimoniano film drammatici quali *L'Erreur tragique* di Louis Feuillade, in

power of the moving image, and she is reunited with her love.

Grandais was a central figure in the Gaumont troupe, and when Kador *was released in 1912 she was at the height of her success at the company. She began the year appearing in at least three Perret films,* Coeur d'enfant, Les Chandeliers, *and* Les Blouses blanches. *Another important Gaumont actress, Renée Carl, recalled in an interview that Grandais became the first actress, at the request of Perret, to have her name appear on screen. Following the success of* Kador, *Grandais asked Léon Gaumont for an increase in her salary, which he stubbornly refused. She subsequently left Gaumont to sign with Géo Janin.*

Together with the cinematographer Georges Specht, Perret and Grandais formed a close-knit team during a period of technical innovation, as directors transitioned from single-reel subjects to more complex multiple-reel films. Despite working under the staunchly conservative Léon Gaumont, Specht and Perret were technical innovators, and in L'Heure du rêve *(Perret, 1913) they adopted soft-focus shots that were later edited out at Gaumont's request.*

Perret is known for his frame-within-a-frame compositions, a style we find him adopting in Kador. *Before she is poisoned, Suzanne is framed by a dark arch at the rocks of Kador, an ominous and foreboding contrast to the bright balconies that frame her within the house. Rather than using landscapes for their picture-postcard quality, Perret uses exteriors to shape our understanding of the characters. It is Suzanne's love of nature that allows the Count to lure her outside, where he poisons her coffee as she distractedly watches birds.*

The cliffs and caves of the Baie de Morgat, in the Finistère area of Brittany, add a note of drama to the scene. The craggy rocks and cliffs provide stark lighting contrasts, and enable Perret to orchestrate the film's dark turn into violence when the Count shoots the Captain and leaves the couple to be engulfed by the rising tide. The rugged beauty of the area – and its accessibility by rail – drew other artists from Paris, resulting in artworks such as Eugène Bourgeois's Morgat, Pointe Cador *(1907) and Henri Rivière's* Grottes de Morgat *(1908).*

Perret's frames-within-frames dovetail with the taste for metacinema

cui un aristocratico sospetta che la moglie (Grandais) abbia una relazione dopo averla vista in un film con un giovanotto, ma anche commedie quali *Les Bretelles* di Perret in cui un cineasta di nome L. Terrep (Perret al contrario!) gira un film storico nella villa di Léonce, e anche in questo caso sospetta una relazione della moglie (ancora una volta Grandais), poiché ha trovato un paio di bretelle appartenente a un attore. Pure in *Kador*, il cinema e la vita reale interferiscono nelle reciproche sfere: proprio come il professor Williams (Keppens) illustra le applicazioni terapeutiche del cinema, così Léon Gaumont impressionò gli scienziati parigini presentando la sua tecnologia di registrazione del suono su disco con il *chronophone*.

È nel contesto del fascino esercitato dal cinema stesso che dobbiamo inquadrare l'elemento metafilmico di *Kador*. Alla sua uscita il film condivise il programma del Gaumont-Palace con i primi film sonori in un *tour de force* di propaganda a favore del cinema. Per i fautori contemporanei dell'illimitato potere della tecnologia cinematografica, non era necessario un grande sforzo per immaginare che essa potesse penetrare nel subconscio di una donna. – Annie Fee

at Gaumont, as seen in dramas like Louis Feuillade's L'Erreur tragique*, in which an aristocrat believes his wife (Grandais) to be having an affair after seeing her on film with a young man, and comedies like Perret's* Les Bretelles*, where a filmmaker named L. Terrep (Perret backwards!) makes a historical film at Léonce's villa, and then believes his wife (Grandais again) is having an affair after finding a pair of actor's braces. In* Kador*, too, cinema and real life transgress on each other's spheres: Just as Professor Williams (Keppens) demonstrates his psychotherapeutic application of cinema, so did Léon Gaumont impress Parisian scientists with lectures showcasing his* chronophone *sound-on-disc technology.*

It is in the context of the fascination with cinema itself that we should see the metafilmic element of Kador*. Upon its release the film shared the Gaumont-Palace programme with early sound films in a* tour de force *of pro-cinema propaganda. For contemporary believers in the limitless power of cinema technology, it was not such a leap to imagine that it could reach into a woman's subconscious.*

Annie Fee

Mistinguett

Mistinguett, "Regina del music hall parigino", "Regina della notte parigina", altresì nota come "la Miss", è una leggenda del mondo dello spettacolo d'oltralpe, famosa per le sue splendide gambe (assicurate nel 1919 per mezzo milione di franchi), per i suoi incredibili costumi, per le sue acconciature, e per la sua lunga carriera di stella del music hall, del varietà e del cinema.

Nata nel 1873 (la data non è certa) come Jeanne-Marie Florentine Bourgeois e cresciuta ad Enghien, località termale a nord di Parigi, Mistinguett fece la sua prima apparizione sul palcoscenico del Casino de Paris nel 1893. Esile e di bassa statura, compensò le limitazioni della sua voce di cantante (descritta da Jean Cocteau come simile "a tutte le grida di strada di una città") con la seducente vitalità dei suoi occhi azzurri, del suo sorriso accattivante, e della sua danza, in cui le gambe emergevano da gonne assai corte. Dopo aver acquisito notorietà ai café concert Trianon ed Eldorado sul finire del diciannovesimo secolo, Mistinguett si esibì non solo come cantante ma anche come attrice, acrobata e commediante. Nel 1906, dopo aver interpretato un ruolo di punta nella pièce teatrale di Georges Feydeau *La Dame de Chez Maxim* a Bruxelles, fece ritorno a Parigi, dove fece scalpore al Moulin Rouge al fianco di Max Dearly nella "Valse chaloupée" o "danza apache" (la sua manesca fisicità può essere apprezzata guardando un cortometraggio Pathé del 1908 conservato presso il BFI). In seguito a un dissidio con Dearly, passò al Folies-Bergère, dove lavorò con il giovane Maurice Chevalier per creare un altrettanto famoso "Valse renversante".

Da quel momento, Mistinguett intraprese una carriera parallela al cinema. Dal 1908 al 1911 apparve in produzioni S.C.A.G.L. quali *L'Empreinte*, *La Fiancée récalcitrante*, *Fleur de pavé*, *Souris d'hôtel* e *La Vagabonde*. Si fece notare al fianco di Charles Prince dal 1910 al 1912 in una serie di film comici, fra i quali *Les Timidités de Rigadin*, *La Doctoresse* e *La Ruse de Miss*

Mistinguett

Mistinguett, "Queen of the Paris Music Hall," "Queen of the Paris Night," and affectionately known as "La Miss", is a French show business legend, famous for her stunning legs (insured for half a million francs in 1919), incredible costumes and headdresses, and a long career as a star in the realms of music hall, revue, and film.

Born in 1873 (the date is debatable) as Jeanne-Marie Florentine Bourgeois and raised in Enghien, a spa town north of Paris, Mistinguett first went on stage at the Casino de Paris in 1893. Small and slender, she made up for a limited singing voice (described by Jean Cocteau as recalling "all the street cries of a city") with the seductive vitality of her blue eyes, charming smile, and remarkable high-kicking legs revealed in short skirts. Gaining fame first at the Trianon and Eldorado café-concerts *in the second half of the 1890s, she performed not only as a singer but also an actress, acrobat, and comedienne. In 1906, after starring in Georges Feydeau's* La Dame de Chez Maxim *in Brussels, she returned to Paris, where she became a sensation at the Moulin Rouge paired with Max Dearly in the "Valse chaloupée" or "*Apache *dance" (whose gruelling physicality can be seen in a 1908 Pathé Frères short in the collections of the BFI). After feuding with Dearly, she moved on to star at the Folies-Bergère, and teamed with a young Maurice Chevalier to create an equally famous "Valse renversante."*

By then, Mistinguett had embarked on a dual career in the cinema. From 1908 to 1911, she appeared in S.C.A.G.L. productions such as L'Empreinte*,* La Fiancée récalcitrante*,* Fleur de pavé*,* Souris d'hôtel*, and* La Vagabonde*. Partnered with Charles Prince from 1910 to 1912, she probably was best known for a series of comic films that included* Les Timidités de Rigadin*,* La Doctoresse*, and* La Ruse de Miss Plum Cake *(the latter screened in the Giornate's*

Plum Cake (già visto alle Giornate nella serie "Funny Ladies" del 2002). Le sue migliori prestazioni d'esordio sono forse quelle dirette da Albert Capellani: *L'Épouvante* (1911), *Les Misérables* (1912) e *La Glu* (1913). Durante la guerra, dopo che Chevalier fu ferito e catturato, Mistinguett cercò disperatamente di farlo liberare e accettò di lavorare quale agente segreto; fu tuttavia arrestata dai tedeschi, e sfuggì al plotone di esecuzione soltanto grazie a uno scambio di ostaggi con agenti tedeschi in Svizzera.

Tornata a Parigi, Mistinguett riprese la propria carriera sul palcoscenico e firmò un contratto di produzione con il giornalista, sceneggiatore e regista André Hugon (1886-1960). Figura importante e trascurata nell'industria del cinema francese, Hugon era la persona giusta per un'alleanza del genere. Hugon conosceva bene l'ambiente del *café concert* parigino, di cui era molto appassionato; aveva ingaggiato altre celebri interpreti femminili (in particolare Musidora, la celebre stella di Feuillade, e più tardi l'altrettanto famosa *vedette* del varietà Josephine Baker), ed era rinomato per il suo talento nelle riprese notturne e in esterni. Mistinguett fu protagonista di diversi film prodotti da Hugon per la sua piccola società indipendente, la Films Succès: *Chignon d'or* (1916), *Fleur de Paris* (1916), *Mistinguett détective* (1917) e *Mistinguett détective 2* (1917). Due di questi film misconosciuti, recentemente restaurati dal Centre national de la cinématographie (CNC) insieme allo strepitoso *L'Épouvante* e all'affascinante *La Glu*, fanno parte del programma di quest'anno. Il CNC spera di restaurare i film "gialli" di Mistinguett per il festival del prossimo anno.

Mistinguett continuò a godere di grande popolarità negli anni Venti come protagonista di grandi spettacoli quali *La Revue Mistinguett*, recitando altresì nel ruolo di protagonista a teatro in *Madame Sans-Gêne* di Victorien Sardou ed Émile Moreau (1921), e andando perfino in tournée negli Stati Uniti nel 1924 in un varietà della Shubert dal titolo *Innocent Eyes* (con i sontuosi e originali costumi del suo fedele costumista e disegnatore di poster Charles Gesmar [1900-1928]). In un articolo scritto nel 1929, Colette spiegò che "la Miss" era ancora un oggetto di culto in virtù della sua aristocratica figura, dei suoi incredibili costumi piumati, nonché della sua capacità di presentarsi (anche in età avanzata) come "figlia del popolo". Per tutti gli anni Trenta fu un'attrazione di punta al Casino de Paris e al Folies-Bergère, dove si esibì al fianco del molto più giovane Lino Carenzio (1907-1973). Tornò sul grande schermo (quando era ormai sulla sessantina) nel ruolo di una giovane ragazza madre che - guarda caso - diventa una stella del varietà in *Rigolboche* di Christian-Jaque (1936).

Dopo la seconda guerra mondiale Mistinguett iniziò un regime di dieta (in stile Jane Fonda) e continuò a esibirsi nel varietà. Fu presentata nel 1947 al fianco di Carenzio al London Casino come "la fenomenale stella francese". Recitò a Roma nel 1950 e in America nel 1951; il suo ultimo viaggio nel 1954 ebbe come destinazione Londra, dove dettò la sua autobiografia, pubblicata quello stesso anno. Morì nel gennaio 1956, quando aveva poco più di ottant'anni.

Decisamente ambiziosa, dalla sessualità ambigua, e sempre straripante di energia, Mistinguett disse una volta, in tarda età, a un intervistatore: "Ho sempre fatto tutto di testa mia, da sola: voglio dire che non devo ringraziare nessun amante per il mio successo… proprio nessuno… sono stata

"Funny Ladies" series in 2002). Her best initial film acting arguably came in three films directed by Albert Capellani, L'Épouvante *(1911),* Les Misérables *(1912), and* La Glu *(1913). During the war, after Chevalier was wounded and captured, Mistinguett desperately sought his release and agreed to work as a double agent; she was arrested by the Germans, however, and only escaped execution through an exchange for German agents held hostage in Switzerland. Returning to Paris, she resumed her stage career and also signed with film journalist, scenario writer, and director André Hugon (1886-1960) to star in films. An important yet overlooked figure in the French silent film industry, Hugon was an adroit choice of creative partner. He was familiar with and fond of the Parisian* café-concert*, engaged other popular female stage performers (most famously, Feuillade's serial star Musidora, and, later, another great revue star, Josephine Baker), and was noted for his creative capacity to incorporate location and night shots into his work. Mistinguett starred in several films for Hugon's small independent company, Films Succès:* Chignon d'or *(1916),* Fleur de Paris *(1916),* Mistinguett détective 1 *(1917), and* Mistinguett détective 2 *(1917). Two of these little-known films, recently restored by the Centre national de la cinématographie (CNC), together with the extraordinary* L'Épouvante *and tantalizing* La Glu*, make up the programs featured during the 2019 Giornate. The CNC hopes to restore the* Mistinguett détective *films for next year's festival.*

Mistinguett remained popular in the 1920s, starring in spectacular shows such as La Revue Mistinguett*, acting the lead stage role in Victorien Sardou and Émile Moreau's* Madame Sans-Gêne *(1921), and even touring the United States in 1924 in a Shubert revue entitled* Innocent Eyes *(with lavish, inventive costumes by her regular poster and costume designer, Charles Gesmar [1900-1928]). In an article written in 1929, Colette explained that "la Miss" remained a unique figure of cult worship thanks to her aristocratic physique, her prodigiously plumed costumes, and the capacity to disguise herself (even as she aged) as "a child of the people." Throughout the 1930s, Mistinguett remained a major attraction at the Casino de Paris and the Folies-Bergère, performing with the much younger Lino Carenzio (1907-1973) as her partner. She returned to the cinema (in her early 60s) to play a young unmarried mother who (naturally!) becomes a music-hall star, in Christian-Jaque's* Rigolboche *(1936).*

*After the Second World War, Mistinguett developed a fitness regimen (*à la *Jane Fonda) and continued performing in revues. She was billed with Carenzio at the London Casino in 1947 as "France's phenomenal star." Appearing in Rome in 1950 and America in 1951, her final trip was to London in 1954, where she discussed her autobiography, published that same year. She died in January 1956, in her early 80s.*

Unapologetically ambitious, sexually ambiguous, and ever energetic, she once, in her later years, claimed to an interviewer: "I have always worked as a woman on my own, alone, and by that I mean that I have owed my success to no lover . . . not to anyone at all . . . I've

Mistinguett, 1920s. (Cinémathèque française, Paris)

fedele alla mia indipendenza, nascondendomi ogni mattina dietro quella maschera di feroce determinazione che si deve indossare per nascondere al mondo i propri segreti."
Ancorché non del tutto esatte, queste parole sembravano incitare le donne più giovani: come si direbbe oggi, "E vai, bella!"

Richard Abel, Victoria Duckett

stuck to my own independence, and masked my face every morning behind the mask of ferocious determination that one puts on to hide one's secrets from the world."
Even if not entirely accurate, the words seemed to urge younger women, in more recent slang: "You go, girl!"

Richard Abel, Victoria Duckett

L'ÉPOUVANTE (US: Terror-Stricken) (FR 1911)
REGIA/DIR: Albert Capellani. SCEN: Pierre Decourcelle. CAST: Mistinguett (attrice del music hall/*music hall actress*), Émile Milo (ladro/*thief*). PROD: S.C.A.G.L. USCITA/REL: 12.05.1911 (France), 18.09.1911 (US). COPIA/COPY: DCP, 10'25"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Albert Capellani (1874-1931) aveva già diretto circa cinquanta film per la Pathé e per la S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens des Lettres) prima di *L'Épouvante*, suo primo film con Mistinguett. Descritta dalla stampa come "sconvolgente dramma cinematografico", la sceneggiatura originale di Decourcelle era ideale per Mistinguett e per il co-protagonista Milo nel suo restringere l'azione entro un brevissimo lasso temporale, e a pochi spazi fra loro adiacenti. Con gesto autoreferenziale (più tardi tipico dei suoi film con André Hugon), Mistinguett interpreta il ruolo di una famosa (ancorché anonima) attrice del music hall, che fa ritorno una sera nel proprio appartamento ritrovandosi un ladro in camera da letto. Lui le porta via i gioielli fuggendo poi dal balcone; lei fa accorrere la polizia, ma l'uomo sfugge alla cattura rimanendo precariamente appeso a una grondaia del palazzo. La polizia se ne va, lei va al balcone e lancia un drappo oltre la ringhiera, consentendo così al ladro di afferrarlo e di mettersi in salvo. Visibilmente scossi, i due raggiungono un accordo: lei lo lascerà andare, lui le restituirà i gioielli, come per una reciproca ricompensa.
L'Épouvante è un film notevole per diverse ragioni. Prima di tutto, il film ha soltanto quattro didascalie, due delle quali introducono succintamente i personaggi: Mistinguett, in una lussuosa pelliccia bianca, esce da un teatro e sale su un'automobile che la sta attendendo all'uscita; Milo, già nella camera da letto, sente un suono e si nasconde sotto il letto. Più tardi, un altro segnale sonoro farà sì che Mistinguett scopra Milo e lo metta in salvo. In secondo luogo, la lunga sequenza – del tutto priva di didascalie – in cui la polizia insegue il ladro è sviluppata fra lo stretto balcone ai margini dell'appartamento e il ripido tetto di un palazzo, che a un certo punto scopriamo essere di cinque piani. Un montaggio piuttosto rapido tiene i personaggi vicini ma sempre separati fra loro, con piani ravvicinati che accrescono la suspense, così che gli spettatori possano meglio identificarsi con Milo e la sua disavventura. Infine, la sequenza iniziale in camera da letto presenta svariate inquadrature del tutto straordinarie per un film del 1911. Mistinguett si toglie i gioielli, si sbarazza delle scarpe e va sul letto; mette da parte un libro, prende una sigaretta e si volge in basso a guardare un fiammifero che le è caduto. A quel punto la macchina da presa fa un subitaneo movimento all'indietro, creando un senso

Albert Capellani (1874-1931) had already directed nearly fifty films for Pathé-Frères and S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens des Lettres) before L'Épouvante*, the first film he did with Mistinguett. Described by the press as a "terrifying cinemadrama," Decourcelle's original script served as an exemplary vehicle for Mistinguett and her co-star Milo by restricting its action to a very short period of time and to just a few adjacent spaces. In a self-referential gesture (later characteristic of her films with André Hugon), she plays herself as a well-known, but unnamed, music hall actress, who returns to her apartment one evening to find a thief in her bedroom. After he grabs her jewelry and flees out a balcony door, she calls the police, but the thief eludes them and ends up hanging precariously from a balcony gutter. After the police leave, she goes to the same door and extends a drape over the railing so that the thief can clutch it and haul himself to safety. The two shakily come to an agreement — she allows him to go free, and he returns her jewelry — one performer rewarding the other.*
L'Épouvante *is remarkable in several ways. First, it has only four intertitles, two of which succinctly introduce the characters: Mistinguett, in a luxurious white fur, leaving a theater to get into a waiting car, and Milo casing her bedroom, hearing a sound, and hiding under her bed. Later, another sound cue will let Mistinguett discover and rescue Milo. Second, the extended sequence in which the police pursue him, uninterrupted by intertitles, is confined to the narrow balcony running alongside the apartment and to the steeply sloping roof of what turns out to be a five-story building. Relatively quick cutting keeps the pursuers and pursued proximate yet constantly separate, with closer shots adding to the suspense by linking spectators with Milo and his predicament. Third, the initial sequence in the bedroom includes several shots that are simply extraordinary for 1911. After Mistinguett takes off her jewelry, kicks off her shoes, and climbs into bed, she tosses aside a book, reaches for a cigarette, and looks down at a dropped match. Suddenly,*

di distanza fra lo spettatore e la protagonista e accentuando così la sua vulnerabilità. Un'altra inquadratura inclinata dall'alto, da dietro la testa della donna, inquadra la mano del ladro che spunta da sotto il letto per acciuffare il fiammifero. Lo choc di quell'immagine riporta lo spettatore a tu per tu con il personaggio di lei, con un'intensità quasi hitchcockiana.
L'Épouvante è forse privo del ritmo febbrile dei film di Griffith con salvataggio all'ultimo minuto, ma certamente smentisce il pregiudizio secondo il quale il cinema francese non era capace di produrre avvincenti film d'azione. In virtù delle sue speciali strategie di montaggio e di posizionamento della macchina da presa, il film è quasi all'altezza di *Suspense* (Lois Weber e Phillips Smalley, 1913). – Richard Abel

the camera dollies back, distancing the spectator from her and accentuating her vulnerability. An overhead shot past her head then frames the thief's hand emerging from under the bed and snatching the match. The shock of that shot closes the distance between spectator and character with almost Hitchcockian intensity.
Although perhaps lacking the fever pitch of Griffith's last-minute rescue films, L'Épouvante *certainly belies the widely held notion that the French cinema was incapable of producing exciting action films. Especially in its unique framing and editing strategies, this film is nearly the equal of Lois Weber's and Phillips Smalley's* Suspense *(1913). – Richard Abel*

[DRANEM ET MISTINGUETT À DOS DE CHAMEAUX, TUNIS] (FR 1911)
PHOTOG: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 31"; senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Frammento catalogato dai Gaumont-Pathé Archives come appartenente a un film non distribuito con Dranem e Mistinguett nei pressi di un music hall di Tunisi. Mistinguett sembra essere la seconda donna dietro a quella seduta al centro sul cammello. All'incirca in quel periodo, Mistinguett e il popolare comico Dranem erano entrambi apparsi all'Eldorado, dove Jean Cocteau aveva visto le loro esibizioni.
Richard Abel

The Gaumont-Pathé Archives has this catalogued as a 1911 unreleased film clip with Dranem and Mistinguett near a music hall in Tunis. Mistinguett seems to be the second woman behind the centered one sitting on the camel. Around this time, Mistinguett and the popular comic Dranem had both appeared at the Eldorado, where Jean Cocteau watched them perform.
Richard Abel

LA GLU (FR 1913)
REGIA/DIR: Albert Capellani. SCEN: Albert Capellani, dal romanzo e dalla pièce di/*based on the novel and play by* Jean Richepin (1881; 1883). PHOTOG: Karérime Mérobian, Louis Forestier. CAST: Mistinguett (*Fernande, detta/called "La Glu"*), Paul Capellani (*Marie-Pierre*), Henry Krauss (*dottor/Doctor Pierre Cézambre*), Marc Gérard (*il vecchio Gillioury/Old Gillioury*), Gina Barbieri (*Marie des Anges, madre di Marie-Pierre/Marie-Pierre's mother*), Cécile Guyon (*Anaïk, fidanzata di Marie-Pierre/Marie-Pierre's fiancée*), Henri Collen, Raoul Praxy. PROD: S.C.A.G.L. USCITA/REL: 07.11.1913. COPIA/COPY: 35mm, 1951 m., 95' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française.

Preservato nel 2001 dalla Cinémathèque française a partire da un elemento di conservazione creato nel 1987 a partire dal negativo camera nitrato originale depositato dalla Fondation Seydoux-Pathé. / *Preserved 2001 by the Cinémathèque française from a conservation element created in 1987 from the original camera negative deposited by the* Fondation Seydoux-Pathé.

Albert Capellani adattò la propria sceneggiatura da un colorito romanzo d'appendice del 1881, che aveva avuto enorme successo, e da una *pièce* teatrale del 1883, entrambi a firma di Jean Richepin, prolifico poeta, romanziere e drammaturgo. *La Glu* fu interpretata per la prima volta da Réjane, la grande attrice comica francese del diciannovesimo secolo, che – come Mistinguett nella generazione successiva – incarnò sul palcoscenico l'allegria e la spontaneità della donna parigina. La trama di *La Glu*, che ha come fulcro un'inveterata *femme fatale*, era tutt'altro che originale: il pubblico dell'epoca riconobbe subito il suo debito nei riguardi di Honoré de Balzac (*Béatrix*), Émile Zola (*Nana*), Émile Augier (*Le Mariage d'Olympe*) e Alphonse Daudet (*L'Arlésienne*), con in più il volgare linguaggio della *Chanson des gueux* di Richepin.

Albert Capellani adapted his scenario from a colorful best-selling 1881 roman-feuilleton *and 1883 stage play of the same title, both by Jean Richepin, a prolific poet, novelist, and playwright.* La Glu *was first performed by Réjane, the great French comic actress of the late 19th century, who – like Mistinguett a generation later – incarnated the fun and spontaneity of the* Parisienne *on the stage. The narrative of* La Glu*, focusing on an unrepentant* femme fatale*, was hardly original: as contemporary audiences acknowledged, it nodded to Honoré de Balzac's* Béatrix*, Émile Zola's* Nana*, Émile Augier's* Mariage d'Olympe*, and Alphonse Daudet's* L'Arlésienne*, using the vulgar language of Richepin's* Chanson des gueux.

La Glu, 1913: Mistinguett, Paul Capellani. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

Fernande, figlia di un professore a Douai nella Francia settentrionale, corteggia il dottor Cézambre fino a farsi sposare dopo che lui si era preso cura del papà malato; subito dopo, si prende un'amante. A un certo punto lascia Cézambre alla volta di Parigi, dove gode delle attenzioni di molti ammiratori, soprattutto di un giovane aristocratico bretone, Adelphe des Ribiers, di cui si sbarazza subito non appena il nonno di lui fa sapere con una lettera che taglierà i fondi al nipote. Prende poi in affitto una villa in Bretagna, dove ammalia il pescatore Marie-Pierre; né

Fernande, the daughter of a professor in Douai in northern France, lures Doctor Cézambre into marriage after he ministers to her sick father, and soon takes up with a lover. Eventually she leaves Cézambre for Paris, where she enjoys the attention of many admirers, especially a young Breton aristocrat, Adelphe des Ribiers, whom she brushes off when his disapproving grandfather writes that he will cut off his money. She decides to rent a villa in Brittany, where she bewitches a fisherman, Marie-Pierre, whose

sua madre né la fidanzata riescono a tenere a freno la sua infatuazione. La Glu si è però stufata della sua nuova conquista e se ne va per alcuni giorni; alquanto scosso, il marinaio fa ritorno a casa. Destino vuole che Cézambre, Adelphe, suo nonno, Marie-Pierre e Fernande si ritrovino tutti nello stesso luogo, il caffè del villaggio di Le Croisic; ne segue un grosso litigio nella villa di La Glu. Sconvolto dalle sfrontate rivelazioni di lei sulla sua ripetuta infedeltà, Marie-Pierre si aggira attonito per la stanza e si ferisce accidentalmente. Viene portato a casa della madre, dove il dottor Cézambre gli cura le ferite; a quel punto entra in scena Fernande, con gran finale di prammatica. Il testo teatrale d'origine aveva dato modo a Réjane di sfoggiare le proprie doti satiriche imitando i celebri attacchi di nervi di Sarah Bernhardt nei momenti di massima tensione drammatica. Lo stesso vale anche per la versione cinematografica, che affronta questa melodrammatica vicenda ambientata nella Francia rurale con una generosa dose di satira e ironia. Vale per tutti l'episodio in cui tutti i personaggi principali convergono nello stesso locale, come annunciato da un'assai eufemistica didascalia: "Drammatica coincidenza".

L'epiteto attribuito a Fernande, "La Glu" (lett. "appiccicosa", "importuna"), è uno scurrile termine *argot* con cui ci si riferiva a un'immorale mangiatrice di uomini, seducente sirena che cattura e poi trasforma in vittima ogni sua conquista. Con i suoi occhi luminosi, l'ampia bocca, le lunghe gambe e il corpo agile, Mistinguett è la scelta perfetta per questo ruolo: a ogni sua espressione di vivacità, inganno o impudenza, o quando sfoggia la sua camminata, lo schermo si accende. Il suo ruolo le consente di indossare abiti vistosi, compreso un costume nero da bagno in puro stile Annette Kellerman. La trama le offre altresì la possibilità di mettere in bella mostra, a beneficio degli ammiratori parigini, le sue eccellenti doti di ballerina. È sintomatico che Mistinguett esegua al Pré Catelan, un caffè all'aperto parigino, il maxixe, un vivace one-step/polka brasiliano allora popolare a Parigi e reso celebre negli Stati Uniti da Vernon e Irene Castle: laddove l'esecuzione dei Castle è di una leggiadra eleganza, Mistinguett scalcia all'indietro con la verve del music hall. Questa è solo una delle molte occasioni nel film in cui la versatile attrice, ipnotizzando il pubblico di ieri e di oggi, si toglie la maschera del suo misantropo personaggio per fare se stessa in un numero di varietà parigino.

Capellani girò la maggior parte di *La Glu* negli stessi luoghi in Britannia descritti nel romanzo: il villaggio di pescatori a Le Croisic, la vicina villa, e Guérande. Le scene in esterni sono spesso contraddistinte da una notevole profondità di campo, come nel giardino della villa del dottore, dove Fernande sta oziando su un'amaca in primo piano; nelle strade acciottolate di Le Croisic dove Cézambre incontra il suo amico, il nonno di Adelphe; e sulla scogliera, dove Marie-Pierre sta spiando Fernande e la salva quando lei fa finta di annegare. Le lunghe inquadrature di interni all'inizio del film sembrano alquanto convenzionali, ma un attento impiego della luce mette in rilievo l'aspetto drammatico di diverse scene, come quando Cézambre scopre un gruppo di lettere d'amore indirizzate a sua moglie, e più avanti quando Fernande, a stento trattenuta da Marie-Pierre, si mette a gridare nella penombra della camera da letto in risposta alla madre di lui, che li sta maledicendo dall'esterno della villa.

I commenti al testo teatrale di Richepin definirono *La Glu* come opera

increasing passion his mother and fiancée cannot control. La Glu quickly tires of this new conquest and goes away for several days, and the dazed sailor returns home. Fate brings Cézambre, Adelphe and his grandfather, Marie-Pierre, and Fernande all to the same place, the village café in Le Croisic, and soon there is a confrontation in La Glu's villa. Stunned by La Glu's shameless revelations of her serial infidelity, Marie-Pierre staggers around the room and accidentally injures himself, and is taken to his mother's house, where Doctor Cézambre comes to dress his wounds; and Fernande struts in for the climactic denouement. Just as the original play provided satiric fodder for Réjane to perform Sarah Bernhardt's famous attacks of nerves in moments of dramatic tension, so too does the film, which treats this melodramatic story of rural France with satire and irony, most obviously just before all the main characters finally converge, heralded by the intertitle, "Dramatique coïncidence...", a wild understatement.

The word branding Fernande, "La Glu," is a scurrilous bit of slang for an immoral femme fatale*, a seductive siren who captivates and victimizes all manner of men. With her bright eyes, wide mouth, long legs, and limber body, Mistinguett is a perfect choice for the role. By turns vivacious, mischievous, impudent, and flaunting her allure, she commands the screen. The role allows her to wear eye-catching costumes, including a black one-piece bathing suit in the style of Annette Kellerman. The plot also gives her the chance, in front of her Parisian admirers, to put her skills as a dancer on full display. Tellingly, it is at the Paris open-air café-restaurant Le Pré Catelan that Mistinguett performs the Maxixe, a spirited Brazilian one-step/polka popular at the time in Paris and made famous by Vernon and Irene Castle in the USA – whereas the Castles' version is elegantly graceful, Mistinguett throws her back-kicks with the verve of the music hall. Mesmerizing audiences then and now, this is just one example in the film where the versatile actress keeps slipping out from under the character's misanthropic mask to perform herself in a Parisian revue act.*

Capellani shot much of La Glu *on location in the novel's Brittany setting: the fishing village of Le Croisic, a nearby villa, and Guérande. This often gives exterior scenes a striking sense of deep space — in the garden of the doctor's villa, where Fernande lounges in a hammock in the foreground; on the cobbled streets of Le Croisic, where Cézambre meets his friend, Adelphe's grandfather; and on the rocky coast, where Marie-Pierre spies on Fernande and rescues her when she pretends to be drowning. The long-take interior scenes early on seem rather conventional, but very selective lighting enhances dramatic moments in several scenes, as when Cézambre discovers a series of love letters to his wife, and later, when Fernande, restrained by Marie-Pierre, yells back from her darkened villa bedroom at his mother, who is outside cursing them.*

Discussions of Richepin's play described La Glu *as modern because*

moderna perché la messa in scena della passione era sostituita dalla rappresentazione del puro istinto: gli amanti di La Glu non sono amorosi clienti, bensì uomini di ogni sorta, schiavi dell'ossessione: operai, professionisti, aristocratici, giovani e vecchi. Nonostante ciò, La Glu riesce a essere qualcosa di più che una *cocotte*, ricordandoci il talento e la fama di Mistinguett. La morte non faceva parte del suo repertorio: una recensione d'epoca su *Le Journal* ci informa che Mistinguett colse di sorpresa tutti gli altri interpreti nella scena finale, crollando sotto i colpi della madre di Marie-Pierre diretti a La Glu.
Ringraziamo Catherine Surowiec per aver identificato la danza eseguita nel film da Mistinguett.– Richard Abel, Victoria Duckett

it replaced choreographed passion with representations of pure instinct: La Glu's lovers are not amorous clients but obsessed men from all walks of life (worker, professional, aristocrat; young and old). Yet La Glu manages to step outside the cocotte*, reminding us of Mistinguett's established skills and fame. Dying was possibly not one of them: a review in* Le Journal *at the time tells us that Mistinguett startled her fellow actors in the final scene by collapsing under the blows Marie-Pierre's mother aimed at La Glu. We would like to thank Catherine Surowiec for identifying the dance performed by Mistinguett in this film.*
Richard Abel, Victoria Duckett

CHIGNON D'OR (FR 1916)
REGIA/DIR: André Hugon. SCEN: Yves Mirande. CAST: Mistinguett, Harry Baur (Il conte/*Comte Hector*), Blanche Layrac (*Zizi*), Jean Magnard (*Le Frisé*). PROD: Films Succès. USCITA/REL: 15.05.1916. COPIA/COPY: DCP, 48'54" (da/*from* 35mm); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Chignon d'or è il primo dei quattro film diretti da André Hugon con Mistinguett. Come indicato nelle tre inquadrature introduttive, il film è costruito intorno alle doti virtuosistiche dell'attrice in una varietà di ruoli. Nella prima inquadratura Mistinguett presenta se stessa quale idolo del music-hall parigino: la sua fama è associata ad eccentrici abbigliamenti e copricapi (si noti il suo curioso cappello, altresì identificabile nelle fotografie della sua attività filantropica durante la Grande Guerra), al suo aspetto gaio ed estroverso, e alla sua ben nota passione per gli animali domestici (da qui la presenza di due cagnolini). Nell'immagine successiva, Mistinguett indossa una giacca più grande di lei, una maglietta a strisce e pantaloncini rattoppati, che mettono in bella mostra le sue gambe, proprio come una *parigote* (un monello parigino). È una venditrice di giornali, e sta offrendo al pubblico una copia di *Le Journal*, il più popolare quotidiano della capitale. A un certo punto mostra le sue tasche vuote: è una povera ma coraggiosa "figlia del popolo". Nella terza inquadratura, Mistinguett si presenta infine come *gigolette* (donna di strada). Ha i capelli tirati all'indietro in un improvvisato chignon, un nastro nero intorno al collo, una camelia bianca alla scollatura (segnale cifrato della sua "disponibilità"), le mani in tasca, e la camicia rimboccata dentro una lunga gonna: proprio come la barista Suzon nel dipinto di Édouard Manet del 1882, ambientato in un bar al Folies-Bergère, o come "La Goulue" di Henri de Toulouse-Lautrec al Moulin Rouge. È rivolta alla macchina da presa, ma sta parlando con un immaginario cliente fuori campo, al quale rivolge sorrisi, occhiatine, scrollate di spalle; fa anche due strizzatine d'occhio, proprio come una *pierreuse* parigina che vende sesso a un angolo di strada.
Le tre inquadrature alludono all'ambiente mutevole e creativo del café-concert. Mistinguett è la dominatrice assoluta dello spettacolo. Ha un'innata capacità di mettere insieme un numero di varietà in virtù delle sue trasformazioni da un personaggio parigino all'altro, sfruttando ogni possibile occasione per utilizzare la propria figura di celebrità

Chignon d'or *is the first of four films that André Hugon made with Mistinguett. As the three framing shots indicate, the film is built around Mistinguett's virtuosity performing a range of popular roles. In the first shot she presents herself: an idol of the Parisian music-hall whose fame is associated with idiosyncratic clothing and headwear (note her unusual hat, also identifiable in photographs of her philanthropic work for the war effort), a cheerful and outgoing countenance, and public familiarity with her affinity for domestic pets (hence the two pet dogs). In the second shot, Mistinguett is dressed in the cap, oversized jacket, striped t-shirt, patched shorts and bare legs of a* parigote *(Paris street kid). Selling newspapers, she offers her audience a copy of* Le Journal*, the most "boulevardier" of Parisian dailies. Pulling her empty pockets inside-out, she is literally a poor but plucky "child of the people." In the third shot, Mistinguett appears as a* gigolette *(streetwalker). With her hair pulled back into a casual* chignon*, a black ribbon tied tightly around her neck, a white camellia pinned at her cleavage (indicating, to those in the know, physical availability), hands in skirt pocket, and her shirt belted tightly into a long skirt, she is Édouard Manet's barmaid Suzon from his 1882 painting* A Bar at the Folies-Bergère*, just as she is Henri de Toulouse-Lautrec's "La Goulue" at the Moulin Rouge. Facing the camera but engaging with a fictional customer off-screen, she provocatively smiles, winks, shrugs, and finally blinks twice, in the character of a Parisian* pierreuse *sexually commercializing a street-corner.*
These three shots place us in the creative, ever changing performing space of the café-concert*. Mistinguett is the clear star of this show. She reveals a capacity to build a* revue *around her own remarkable transpositions between well-known Parisian characters, as well as a capacity to insert the most famous elements of her celebrity identity into narrative action.*

nel contesto narrativo di un film. Mistinguett sa non solo interpretare un ventaglio di ruoli differenti, ma sa anche usare il cinema per sottolineare ed esibire la propria relazione con la moda, la danza acrobatica, e le proprie doti atletiche.

La trama stessa di *Chignon d'or* è una conferma del fatto che il fascino di Mistinguett trascende le differenze di classe. Interpreta se stessa, la famosa diva già circondata dall'opulenza di uno stravagante stile di vita. Poiché le è stato affidato il ruolo teatrale di Chignon d'or, una *gigolette* dei *faubourgs* (cioè una prostituta della periferia operaia), lei sceglie i vestiti più adatti alla sua parte, ed esce in strada allo scopo di impararla a dovere. Si imbatte così in tre magnaccia, vestiti in tipici abiti da *apache:* berretto, giacca scura, sciarpa (rossa) e cinturone, segni eloquenti della loro appartenenza a una banda di quartiere. Condotta in un bar chiamato Lapin Blanc ("Coniglio bianco", luogo in cui Mistinguette trova il suo "paese delle meraviglie"), vi incontra Bébert. Si tratta in realtà del conte Hector de Nages, che cerca di sfuggire alla noia della propria vita aristocratica spacciandosi per amico e cliente degli *apache*, a loro grato per le donne che gli sono offerte. In questo locale malfamato, i camerieri stanno ripulendo i tavoli mentre Bébert suona la chitarra; a quel punto Mistinguett esegue l'erotica e brutale danza *apache*, resa celebre dalle sue esibizioni sul palcoscenico al fianco di Max Dearly. Il fatto che questa danza acrobatica attribuisca un connotato romantico alla relazione fra la prostituta e il suo protettore rivela gli svariati livelli di autoreferenzialità e di interpretazione contenuti nel film. È vero, siamo stati introdotti a un paese delle meraviglie, in cui siamo spinti a sollevare una domanda: che cosa stiamo guardando veramente?

La danza di Mistinguett si conclude con una gelosa colluttazione fra lei e Zizi, e fra Bébert il compagno di danza di lei, Le Frisé. Fuggita dal locale, ritorna alla sua vita di celebrità che recita *Chignon d'or* a teatro. Non riesce tuttavia a dimenticare Bébert, e fa così ritorno al Lapin Blanc. Al suo ingresso nel locale, il grosso anello da lei indossato suscita attenzioni sgradite. Costretta a fuggire, è inseguita sulle sommità di edifici e per le strade di Parigi, proprio come in un film di Feuillade. Si arrampica per i tetti, scende giù da tubi di grondaia, getta perfino un malvivente nella Senna; è infine catturata, ma riesce nuovamente a scappare saltando su un'auto in corsa. Un *apache* penetra di notte nella casa di Mistinguett per rubarle i gioielli. Sorprende Le Frisé di fronte alla sua cassaforte scassinata, ed è finalmente riconosciuta come Chignon d'or. Benché messa in salvo da Bébert,

Chignon d'or, 1916: Mistinguett. (Direction du patrimoine cinématographique du CNC, Bois d'Arcy)

Hence, Mistinguett does not only play a range of her established roles, but uses film to reiterate and exhibit her relationship to fashion, acrobatic dance, and athletic skill.

The story that Chignon d'or *recounts reiterates Mistinguett's cross-class appeal. She plays herself, the famous diva who is already surrounded by the opulence of an extravagant lifestyle. Given the new theatrical role of* Chignon d'or, *a* gigolette des faubourgs *(a streetwalker of the working-class suburbs), she chooses appropriate clothing and heads out to learn and rehearse her part. She chances upon a group of three pimps dressed in the costume of the* apache *– a cap, dark jacket, (red) neck scarf, and wide belt – signs that they are members of a neighborhood criminal gang. Taken to a bar called the Lapin Blanc (White Rabbit, which, appropriately, leads Mistinguett into her own "Wonderland"), she meets Bébert, the "disguised" Count Hector de Nages, who escapes aristocratic boredom by moonlighting as a friend and customer of the* apache, *grateful for the women they supply. In the seedy bar, tables are cleared while Bébert plays guitar; Mistinguett then performs the erotic and brutal* apache *dance made famous through her earlier stage partnership with Max Dearly. That this acrobatic dance romanticized the relationship between the prostitute and her pimp indicates the layers of self-reference and performance that are contained in the film. We have indeed been transported into a wonderland where we are constantly led to ask: what are we watching?*

Mistinguett's dance ends in jealous fights between herself and Zizi, as well as between Bébert and her dance partner, Le Frisé. Escaping the bar, she returns to her life as the famous Parisian performing Chignon d'or *on the professional stage. However, she has fond memories of Bébert, and returns to the Lapin Blanc. A large ring she wears when she enters the bar attracts unwanted attention. Forced to flee the* apache, *she is chased across the roofs and streets of Paris (as in a Feuillade film). When she is eventually captured – after clambering across rooftops, climbing down a drainpipe, and wrestling a gang member into the Seine – she again escapes, by leaping onto a moving car. The* apache *then sneak into Mistinguett's home at night to steal her jewelry. Catching Le Frisé at her opened safe, she is recognized as Chignon d'or. Although saved by Bébert, she again has to*

deve tuttavia fingere di nuovo di essere una *parigote* allo scopo di fuggire e sbarazzarsi una volta per tutte della banda di delinquenti. È in questo travestimento che incontra di nuovo il conte, ed è colpita dalla sua straordinaria somiglianza con Bébert. Più tardi, sfogliando un programma dell'Olympia, il conte scopre la vera identità di Chignon d'or. Fino a quel momento, egli non aveva saputo riconoscerla sotto le spoglie della *gigolette* e della *parigote*; solo una pagina pubblicitaria gli rivela la vera identità di Mistinguett. Il conte si precipita nel teatro dove sta recitando Mistinguett, si presenta a lei, e i due si ritirano infine per una romantica passeggiata conclusiva in un parco.
Il film merita attenzione non solo per la trama autoreferenziale, per la versatilità della protagonista, o per le sue straordinarie doti atletiche. Il suo approccio diversificato alla messa in scena rivela anche un fertile processo di contaminazione fra il *café-concert* francese e il cinema francese delle origini. Le scene di interni, ad esempio, contribuiscono a delineare i personaggi, come nel caso dell'orientalismo degli oggetti d'arte posseduti dal conte, e la costante frammentazione degli spazi domestici e teatrali nelle multiple superfici riflettenti di specchi, finestre e vetri delle porte. C'è anche la brillante sequenza notturna del furto, in cui un singolo raggio di luce concentra l'attenzione sull'esecuzione e sulla suspense della rapina. E poi ci sono le meravigliose vedute di Parigi durante il periodo bellico, le case delle periferie e del centro, i pedoni che si aggirano intorno al quieto scorrere della Senna, i treni a vapore, e soprattutto le donne parigine, felici di interpretare se stesse mentre comprano giornali da Mistinguett, che interpreta a sua volta il ruolo della *parigote*. Questo è insomma un film dedicato non solo a Mistinguett, ma a *le peuple*, a quel pubblico che non solo applaudiva "La Miss" ma contribuiva in prima persona a creare e tramandare la sua storia. – Victoria Duckett

masquerade as a parigote *to escape and finally rid herself of the gang. It is in this final guise of the street vendor that she crosses paths with the Count, and is struck by his likeness to Bébert. Later the Count rifles through a theater program for the Olympia, and finally realizes Chignon d'or's identity. Thus far he has been unable to see through the guise of the* gigolette *and the* parigote; *it is a printed advertisement that reveals Mistinguett's true identity. The Count hurries to the theater where Mistinguett is performing, introduces himself, and the two retreat to a romantic and concluding walk in a park.*
It is not only through the self-referential narrative, the versatility of Mistinguett's performance, or the display of her remarkable athleticism that this film captures our attention. Its variegated approach to mise-en-scène *also demonstrates a rich fertilization between the French* café-concert *and early French film. Interior shots carefully construct character – for example, there is the orientalism of the aristocrat's* objet's d'art *and the constant fracturing of domestic and studio spaces into the multiple reflective surfaces of mirrors, glass doors, and windows. There is also the brilliant nighttime burglary, where a single beam of light focuses attention on the subterfuge and suspense of a break-in. And, of course, there are the beautifully rendered exterior shots of war-time Paris, revealing suburb and city buildings, pedestrians crossing a peaceful Seine, steam trains, and (best of all)* Parisiennes *delighting in their role as* Parisiennes *while they buy papers from Mistinguett, acting the* parigote. *This, then, is a film not only about Mistinguett, but about* le peuple, *that public who not only cheered for "La Miss" but who also participated in the creation and endurance of her story. – Victoria Duckett*

FLEUR DE PARIS (FR 1916)
REGIA/DIR: André Hugon. SCEN: Gem. CAST: Mistinguett (*Mistinguett / Margot Panard*), Harry Baur (*Harry Podge*), Louis Paglieri (*Brackson*), Guita Dauzon (*mamma/mère Panard*), Marc Gérard. PROD: Films Succès. USCITA/REL: 03.11.1916. COPIA/COPY: DCP, 43' (da/*from* 35mm, incomp., 802 m., 16 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

In *Chignon d'or*, Mistinguett interpretava ruoli multipli: per prepararsi a recitare in una nuova *pièce* teatrale, si traveste da prostituta e deve poi salvarsi dal pericolo fingendo di essere un ragazzino che vende i giornali. *Fleur de Paris* la vede recitare in due parti molto diverse fra loro. Nella prima è una stella del *music hall*, la cui popolarità induce un impresario americano a offrirle un allettante contratto per una *tournée* negli Stati Uniti. Il ruolo le consente di indossare lussuose pellicce e cappelli vistosi, di ballare mettendo in bella mostra le sue celebri gambe, e di eseguire un numero alquanto audace con il suo partner, Harry Podge. L'altra identità è quella di Margot Panard, giovane sartina che si innamora del teatro davanti ai manifesti di Mistinguett; si concede il lusso di acquistare un biglietto in galleria, ed è così eccitata dalla prestazione della grande stella da sognare di prendere il suo posto al fianco di Podge. Questo colpo di

In Chignon d'or, *Mistinguett played multiple roles: preparing to perform in her new play, she disguised herself as a streetwalker and then had to escape danger by becoming a newsboy.* Fleur de Paris *has her playing herself in a double role as two very different characters. One role has her performing as a music hall star, whose popularity leads an American impresario to lure her with a lucrative offer to tour the United States. This role allows her to don furs and striking headdresses, show off her famous leg kicks, and perform a mildly* risqué *number with her partner Harry Podge. The other role turns her into Margot Panard, a young working-class dressmaker lured to the theater by posters of Mistinguett; she splurges on a balcony ticket and is so excited by the star's performance that she dreams of taking her place*

testa, al quale fa apparentemente seguito un licenziamento, avrà tristi conseguenze per la sua povera famiglia: non potendo pagare il panettiere, la ragazza fugge da una finestra, salta su un'auto di passaggio e diventa a un certo punto una fioraia; la madre e il fratellino Riri sono ridotti alla miseria (e il padre disoccupato scompare). Dopo una serie di vicissitudini tipiche del melodramma, Margot incontra Podge, che non manca di notare la sua somiglianza con Mistinguett. Il momento culminante del film non la vede tuttavia esibirsi al fianco di Podge; lui la invita invece nel suo bell'appartamento ammobiliato, chiede a Riri e alla mamma di unirsi a loro (ora sono una coppia), e allestisce un *tableau* finale che riunisce la famiglia di Margot presentandola in una più elevata classe sociale.

Al pari di *Chignon d'or*, *Fleur de Paris* è notevole per le sue vedute di esterni a Parigi e dintorni. Le riprese coinvolgono ogni tanto folle nei pressi di teatri, o vicino a uno spettacolo di marionette (dove Margot sta vendendo fiori); i passanti guardano spesso verso la macchina da presa e sorridono, come nei film di attualità delle origini, così che *le peuple* diventa il centro dell'attenzione e un riflesso della comunità degli spettatori di cinema. Ciò attribuisce al film un inaspettato senso di autoreferenzialità, così come accade quando Mistinguett strizza l'occhio o fa un cenno verso la macchina da presa. Spiccano al contempo alcuni dettagli realistici: la madre e Riri che siedono sconsolati sui gradini all'ingresso del teatro; lo scambio fra Riri dalla finestra dell'appartamento e suo padre con il droghiere nella strada sottostante; l'ingenua Margot, ignara di dover dare una mancia alla donna che la sta accompagnando alla poltrona della galleria, o che più tardi ha ancora in testa gli arricciacapelli di carta mentre usa una vetrina come specchio per sembrare Mistinguett; e la costipata cucina dell'appartamento (parzialmente illuminata), stranamente somigliante a quella di *Shoes* (Lois Weber, 1916). C'è anche un momento particolarmente intenso, in cui Mistinguett giunge all'ingresso del teatro e si ferma brevemente accanto alla madre di Margot, che emette un grido di spavento credendo che lei sia sua figlia.

Il doppio ruolo di Mistinguett è particolarmente interessante anche in rapporto al periodo bellico e al presunto ruolo dell'attrice nella vita reale in quanto agente segreto. Da un lato, una delle trame del film sembra sottolineare il risoluto desiderio femminile di avere una carriera professionale, anche se ciò porterà una celebrità del music hall parigino a tradire il suo compagno e il suo paese; ma ciò serve forse a istituire un collegamento tra la Francia e gli Stati Uniti, che a fine 1916 non erano ancora entrati in guerra? D'altro canto, la seconda e più importante linea narrativa del film segue la vivace figura di Margot, la sua infatuazione per il teatro, il suo improbabile sogno, e la sua caduta. La melodrammatica realizzazione di quel sogno la riporta tuttavia alla sfera domestica, che la riconduce a una famiglia non convenzionale ma ancora molto paternalistica: nel vestirla, sembra che Podge voglia trasformare Margot in Mistinguett, così come James Stewart fa con Kim Novak, in maniera molto più inquietante, in *La donna che visse due volte*. In ultima analisi, il film ottiene il risultato previsto: non solo esibisce Mistinguett in quanto stella del varietà (mettendo forse in secondo piano il suo "tradimento" durante il periodo bellico), ma mette anche in scena la storia della sua ascesa dalla povertà alla ricchezza. – Richard Abel

with Podge. This extravagance, after she apparently is fired from her job, has dire consequences for her poor family: unable to pay the neighborhood baker, she escapes by dropping from a window onto a passing car and eventually becomes a street flower-seller; her mother and younger brother Riri are reduced to poverty (the unemployed father disappears). Through a series of coincidences typical of such melodramas, Margot meets Podge, who is struck by her resemblance to Mistinguett. The film's climax, however, does not have her performing with Podge; instead he takes her to his well-furnished apartment, invites Riri and her mother to join them (now a couple), and stage-manages a final tableau *reconstituting Margot's family at a higher social level.*

Much like Chignon d'or, Fleur de Paris *is notable for its location filming in and around Paris. At times the filming involves crowds near the theater or a puppet show (where Margot is selling flowers), and people often are looking and smiling at the camera, as in early* actualités, *making*

le peuple *the center of attention and a reflection of the viewing audience. This gives the film an unexpected sense of its own multi-layered production, as does Mistinguett's occasional wink or nod to the camera. At the same time, realistic details stand out: the mother and Riri sitting dejectedly on the stone steps at the theater's entrance; the exchange between Riri at the apartment window and his father and the grocer in the street below; Margot naïvely unaware that she should tip the woman who guides her to a balcony seat, or later, that she still has paper curlers in her hair as she uses a shop window to make herself look like Mistinguett; even the cluttered apartment kitchen (with its selective lighting) that uncannily resembles the kitchen in Lois Weber's* Shoes *(1916). An especially poignant moment comes when Mistinguett arrives at the theater entrance and stops briefly near Margot's mother, who cries out, as if traumatized, thinking she is her daughter.*

Mistinguett's double role becomes fascinating in the context of the Great War as well as of her alleged work as a double agent. On the one hand, the film's one plot line seems to accept a woman's single-minded desire for a professional career, even if that leads her, as a popular Parisian music hall star, to betray her partner and country — but does that serve implicitly to link France and the United States, which, in late 1916, had yet to enter the war? On the other hand, the second, more important plot line tracks Margot's lively presence, her infatuation with the theater, her improbable dream, and her destitution. The melodramatic realization of that dream, however, returns her to the domestic sphere, where she is inscribed within a family that is rather unconventional yet very paternalistic — in dressing her, Podge seems intent on turning Margot into Mistinguett, a bit like Jimmy Stewart's much more creepy behavior in Vertigo. *In the end, the film proves a crafty vehicle: it not only showcases Mistinguett's stardom (perhaps displacing her wartime "betrayal"), but it also retells her own rags-to-riches story. – Richard Abel*

FILM SUL CINEMA

FILMS ON FILM

Programma a cura di / *Programme curated by* Dimitrios Latsis

Lo specchio inclinato: il cinema muto osserva se stesso
Il sottogenere dei film dedicati alla produzione cinematografica – pellicole girate "dietro le quinte" per illustrare alcuni aspetti della produzione o della seconda vita di un determinato film – risulterà certo assai familiare a chiunque oggi esplori i bonus di un DVD o di un Blu-ray. Ha conosciuto un lungo periodo di prosperità all'interno del mercato della distribuzione non commerciale anche prima dell'avvento dei video, grazie a brevi filmati inseriti in cinegiornali o cortometraggi promozionali prodotti appositamente e sfornati da vari studi hollywoodiani, che spesso si servivano di unità di produzione specificamente destinate allo scopo. Questa nicchia non è sfuggita neppure all'attenzione di storici del cinema come Anthony Slide, Christopher Ames, Rudy Behlmer, James Parrish e altri, che hanno ricostruito, in opere di carattere sia scientifico che divulgativo, le varie immagini che Hollywood offre di sé sullo schermo e i vari modi in cui la storia dell'industria cinematografica rispecchia quella della cultura nel suo complesso.
Tuttavia, mentre *A Star Is Born*, *Singin' in the Rain* e altre analoghe opere, girate dietro le quinte per illustrare come si prepara uno show o si fa un film, rimangono tra i più popolari spettacoli cinematografici di tutti i tempi, le loro controparti non-fiction raramente sono uscite dai circoli specialistici. A lungo relegati nello spazio dei Turner Classic Movies special, i documentari che trattano i diversi aspetti della storia del cinema hanno una storia e un'evoluzione tutte proprie, legate a problemi quali il divismo, la rappresentazione della realtà sullo schermo, gli aspetti socio-economici dell'industria cinematografica, per non parlare del loro intrinseco modernismo. Il cinema ha una caratteristica che lo distingue da tutte le altre forme d'arte: è nato praticamente insieme ai primi tentativi di documentare la sua storia e la sua preistoria.

The Slanted Mirror: Silent Cinema Looks at Itself
The subgenre of films on filmmaking – "behind the scenes" movies focusing on some aspect of the production or afterlife of a given film – will be intimately familiar to anyone browsing through the bonus features of a DVD or Blu-ray today. It has long flourished as part of the non-theatrical distribution market even before the advent of video, with featurettes forming part of specially produced newsreels or promotional shorts that various Hollywood studios churned out – often with dedicated production units. Nor has this niche escaped the attention of film historians like Anthony Slide, Christopher Ames, Rudy Behlmer, James Parrish, and others, who have written both scholarly and popular histories of how Hollywood views itself on screen and how the history of the industry mirrors that of the wider culture.
Yet while A Star is Born, Singin' in the Rain, *and other such backstage, putting-on-a-show, making-a-movie vehicles are among the most popular films ever made, their non-fiction counterparts have been little viewed outside specialist circles. Long relegated to the "TCM Special" bin, documentaries dealing with aspects of film history have a history and evolution of their own, one that draws on concerns like stardom, the representation of reality on screen, the socioeconomic aspects of the film industry – to say nothing of their inherent modernism. Cinema is indeed unique among all art forms in that it was born at roughly the same time as attempts at the documentation of its own history and pre-history.*
Already during the silent era, Hollywood set out on a search

Già durante l'era del muto, Hollywood si mise alla ricerca di un "passato usabile", tramite pubblicazioni, mostre, eventi commemorativi e, naturalmente, film tali da rafforzare il suo prestigio culturale e offrire agli appassionati una "visione privilegiata" dei suoi meccanismi di lavoro interni. Mentre agli spettatori sono ormai familiari i documentari di compilazione sulla storia di Hollywood prodotti dagli anni Settanta in poi, come *Hollywood* di Kevin Brownlow e David Gill (1980) e *MGM: When the Lion Roars* (1992), scarsa attenzione hanno ricevuto gli esempi più antichi di questa variante di cinematografia documentaristica: film muti che, direttamente o indirettamente, avevano tratteggiato la storia tecnologica e popolare del cinema, con i suoi artigiani e imprenditori e le sue istituzioni. Questo programma contiene vari esempi di tali film, destinati a circuiti commerciali e non commerciali, prodotti all'interno o all'esterno degli studi più importanti di Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Germania, e di taglio variabile da quello pressoché scientifico a quello spudoratamente propagandistico.

Più che semplici documenti, questi cortometraggi – la cui struttura si impernia sulla divisione del lavoro e sui vari reparti dello studio, e che utilizzano lo studio stesso come elemento organizzativo – rivolgono l'attenzione allo sviluppo e all'apogeo dello star system, insistendo sulla dimensione materiale della produzione cinematografica (set, accessori di scena, tecnologia) e anticipando direttamente le prime storie popolari dell'immagine in movimento, come il libro di Terry Ramsaye *A Million and One Nights* (1926). Più in generale, anche cortometraggi come *A Trip to Paramountown* (1922) fissarono un modello narrativo che sarebbe stato seguito da innumerevoli film sul backstage (per esempio *Hollywood* di James Cruze, 1923, e *Show People* di King Vidor, 1928), quando Hollywood comprese che non era necessario andare a cercare lontano storie che avessero il fascino del divismo e insieme della "vita reale".

Non si può certo dire che questi film dimostrino già un'intrinseca coscienza "archivistica" (non interrogano criticamente le fonti, non si pongono il problema della conservazione di un patrimonio); sono motivati da considerazioni promozionali, occasionali, qualche volta generiche o formali; ma emerge gradualmente in essi la consapevolezza che, in tre decenni, il cinema aveva imparato a "camminare sulle proprie gambe" come medium, e aveva ormai una propria storia. Tour degli studi, cinegiornali specializzati dedicati agli studi stessi e ai divi, e ancora cortometraggi su qualsiasi argomento, dalla fabbricazione della pellicola a parodie animate delle convenzioni che regolavano le didascalie dei film muti: tutto questo è confluito simultaneamente nel nascente discorso storiografico sul cinema e allo stesso tempo ha fornito argomenti e prove tangibili alla legittimazione culturale e scientifica del medium. Apprezzabili di per sé, queste opere sono anche utili agli storici per comprendere la preistoria di un ampio ventaglio di tipologie di produzione cinematografica ancor oggi fiorenti, come i documentari didattici e *making of*, la cui autoreferenzialità e il cui peculiare status liminale (tra pubblicità, conferenza e tour dietro le quinte) è più antico di quanto molti pensino.

Benché questo tipo di produzione cinematografica sia praticato ancor

for a "useable past" through publications, exhibitions, commemorative events and, of course, films that could add to its cultural prestige and offer fans a "privileged view" of its inner workings. While audiences are familiar with compilation documentaries on the history of Hollywood produced from the 1970s onwards, like Kevin Brownlow and David Gill's Hollywood *(1980), and* MGM: When the Lion Roars *(1992), scant attention has been paid to the earliest examples of this variant of non-fiction filmmaking: silent films that directly or indirectly traced the technological and popular history of cinema, its craftsmen, businessmen, and institutions. This program includes a variety of such theatrical and non-theatrical films, produced within and beyond the major studios in the United States, Great Britain, France, and Germany and ranging in tone from the quasi-scholarly to the unabashedly boosterish. More than mere documents, these short films' structure, predicated on the division of labor and the various studio departments, and using the studio as an organizing entity, focus on the development and culmination of the star system, placing emphasis on the material dimension of film production (sets, props, technology) in a way that directly anticipates the first popular histories of the moving image, like Terry Ramsaye's 1926 book* A Million and One Nights. *In a more general way, shorts like* A Trip to Paramountown *(1922) also set a narrative template for a slew of "backstage" films that were to follow (e.g., James Cruze's* Hollywood*, 1923, and King Vidor's* Show People*, 1928), as Hollywood realized that it did not have to look far for stories with both star and "real life" appeal.*

While these films cannot be said to display, as yet, a consciousness of the "archive" per se *(there is no critical interrogation of sources, or question of a heritage to preserve), they were motivated by promotional, topical, and sometimes formal or generic considerations, but with an emerging realization that, three decades on, cinema had "acquired legs" as a medium, and a history to go with it. Studio tours, specialized newsreels on the studios and stars, and shorts on everything from the manufacturing of film stock to animated parodies of silent intertitle conventions simultaneously took part in a nascent historiographical discourse about the movies, while providing visible evidence and arguments for the cultural and scientific legitimacy of the medium. While they can be appreciated in their own right, they can also help historians understand the pre-history of a variety of filmmaking modes that flourish to the present day, like the making-of and educational documentaries whose self-referentiality and peculiarly liminal status (between advertisement, lecture, and behind-the-scenes tour) is older than many might assume.*

Despite the fact that this mode of filmmaking is still with us today, what needs to be kept in mind is that just as early and

oggi, non bisogna dimenticare che, proprio come il cinema delle origini e il muto devono essere analizzati dagli storici per le proprie qualità e secondo i propri parametri, che non sono paragonabili con quelli del cinema successivo, così anche la storiografia delle origini e i suoi documenti devono essere considerati un genere emergente con le proprie convenzioni e i propri obiettivi, non una versione "primitiva" di scrittura e discorso storico sui film. Ciò che costituiva una "prova" relativa al passato del medium era importante motivo di riflessione sia per gli scrittori che per i primi autori di non-fiction e noi siamo ancora alle prese con i generi ibridi e i resoconti tutt'altro che semplici che essi ci hanno lasciato in eredità. – Dimitrios Latsis

silent cinema need to be treated by historians in their own right and with their own norms, which are incommensurable with the cinema that followed, so early cinema historiography (and its documents) need to be viewed as an emergent genre with its own conventions and goals, not a "primitive" version of historical writing and talking about the movies. What counted as "evidence" about the past of the medium was a preoccupation for both writers and early non-fiction filmmakers, and we are still grappling with the hybrid genres and far from straightforward accounts that they bequeathed to us. – Dimitrios Latsis

Prog. 1 Evoluzione dei tour degli studi hollywoodiani/*Evolution of Hollywood Studio Tours*

[A TOUR OF THE THOMAS H. INCE (EX TRIANGLE) STUDIO] (US 1920)
(riedizione dei primi anni Settanta, con introduzione/*reissue, early 1970s, with introduction*)
REGIA/DIR: Hunt Stromberg. PHOTOG: Henry Sharp. PROD: Thomas H. Ince. DIST: Triangle Film Corporation. USCITA/REL: 09.1920. COPIA/COPY: DCP, 24'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Come ha dimostrato Brian Taves, storico e biografo di Thomas Ince, questi può essere considerato il creatore del sistema delle unità di produzione, oltre alle altre pionieristiche innovazioni da lui introdotte nello studio di Inceville tra le montagne di Santa Monica e Malibu – la prima struttura completa di questo genere nella California meridionale. Con quasi 500 film al suo attivo come produttore e regista, Ince fu una delle forze creative più influenti nel periodo precedente all'avvento dello studio system. Nel 1915, ormai pronto ad ampliare le proprie attività, concluse un accordo con il magnate delle proprietà immobiliari Harry Culver per spostare i propri stabilimenti nell'appena costruita "Culver City", dove in società con D.W. Griffith e Mack Sennett formò la Triangle Motion Picture Company (l'edificio in stile coloniale, costruito nel 1918 per gli uffici amministrativi, divenne successivamente la sede della Selznick International Pictures). Nei rimanenti nove anni della sua vita – fino alla prematura scomparsa nel 1924 – Ince si spinse più in là di qualsiasi altro cineasta nel creare la figura di legittimo artista-imprenditore profondamente coinvolto in ogni singola fase delle proprie produzioni (aspetto chiaramente rispecchiato in questo *Tour*). Come sostiene Anthony Slide nel suo libro *Films on Film History*, Ince usò questo cortometraggio "non solo per promuovere i suoi attori e le sue produzioni [come molti altri studio avevano già fatto con "tour" analoghi], ma anche per ingraziarsi i media giornalistici". I quotidiani locali delle città dove il film veniva proiettato erano indicati come "distributori" e il direttore del reparto pubblicità di Ince, Hunt Stromberg (che diresse il film) era lui stesso un ex giornalista. Questa pellicola, composta originariamente da tre rulli, compilata con riprese girate alla fine degli anni Dieci, è seconda solo al tour dello studio M-G-M girato nel 1925 per quanto riguarda il numero di copie sopravvissute negli archivi di tutto il mondo: ciò testimonia della popolarità planetaria di Ince (e della

As historian and Thomas Ince biographer Brian Taves has demonstrated, Ince can be claimed as the originator of the unit production system, among other innovations that he pioneered at his Inceville studio in the Santa Monica mountains in Malibu – the first full-scale facility of its kind in Southern California. With almost 500 films under his belt as a producer-director, he was one of the most influential creative forces of the pre-studio system period. By 1915 Ince was ready to expand his operations, and struck a deal with real estate mogul Harry Culver to relocate his operations to the newly formed "Culver City," where he partnered with D.W. Griffith and Mack Sennett to form the Triangle Motion Picture Company (the new studio's 1918 Colonial-style administrative "Mansion" was later occupied by Selznick International Pictures). In the remaining nine years of his life – until his premature demise in 1924 – Ince went further than any other filmmaker in developing a persona as a legitimate artist-entrepreneur who was intimately involved in every single stage of his productions (something clearly reflected in this Tour*). As Anthony Slide has argued in his 1979 book* Films on Film History*, Ince used this short to "not only promote his players and his productions [as many other studios already had with similar "tours"], but also to curry favor with the news media." Local newspapers in the cities where it was screened were credited as "distributors," while Ince publicity department director Hunt Stromberg (who directed the film) was a former newspaperman himself. This originally three-reel film, compiled from footage shot in the late 1910s, is second only to the 1925 M-G-M studio tour in terms of the number of copies that have survived in archives around the world,*

Triangle), nonché della loro reputazione per i "film di qualità" nell'era dei primi lungometraggi a soggetto.
Il film inizia con una ripresa panoramica delle strutture dello studio su Washington Boulevard a Culver City, e si sofferma poi su vari aspetti della sua attività. Vediamo gli interni di un palcoscenico di vetro, il reparto guardaroba, la realizzazione di forme in gesso e quella delle riprese in esterni (con il generatore elettrico portatile che le rende possibili), la squadra di vigili del fuoco operante all'interno dello studio (in una sequenza che chiaramente riecheggia i primi film sull'arrivo dei pompieri in caso di incendio), una serie di set e la falegnameria addetta al loro allestimento (insieme a progetti e modelli), la sala per lo sviluppo dei negativi, i reparti del montaggio di continuità e della realizzazione delle didascalie e persino la piscina dello studio. Ammiriamo varie star intente alla routine quotidiana (in scenette preparate appositamente per la macchina da presa): Harold Lloyd, Hobart Bosworth (che vediamo all'opera mentre dipinge), Mabel Normand, Earl Hughes, Enid Bennett, Louise Glaum, Douglas MacLean, House Peters e Margaret Livingston, oltre al dirigente dello studio J. Parker Read Jr. Il resto del film è dedicato in gran parte a Ince in persona, ripreso mentre svolge i compiti consueti, dalla revisione delle scenografie alla proiezione delle riprese giornaliere. L'edificio nel complesso dei bungalow, da cui lo vediamo uscire, è lo stesso in cui la sera del 1° febbraio 1922 fu assassinato il regista William Desmond Taylor. Il film documenta un altro avvenimento storico, di carattere ben diverso: la visita agli studio del re Alberto I e della regina Elisabetta del Belgio, che ebbe luogo il 17 ottobre 1919. – Dimitrios Latsis

testifying to Ince's (and Triangle's) worldwide popularity and reputation for "quality pictures" in the early feature era.
The film begins with a panoramic shot of the studio facilities along Washington Boulevard in Culver City and proceeds to highlight different aspects of its work. We see the interior of a glass stage, the wardrobe department, plaster mold-making, location shooting (and the portable electric power plant that supports it), the studio's own fire department in a sequence reminiscent of early film "fire runs," a succession of sets and the carpenter plant that makes them (along with blueprints and models), the negative developing room, the continuity cutting and art-title departments, and even the studio pool. A number of stars are shown in their daily routines (in skits clearly staged for the camera): Harold Lloyd, Hobart Bosworth (seen painting), Mabel Normand, Earl Hughes, Enid Bennett, Louise Glaum, Douglas MacLean, House Peters, and Margaret Livingston, as well as studio executive J. Parker Read Jr. Much of the rest of the film is devoted to Ince himself making his rounds, from reviewing scenarios to screening daily rushes. The house in the bungalow complex he is seen leaving is the same one where director William Desmond Taylor was murdered on the evening of 1 February 1922. A different historical development captured in the film is the visit of King Albert I and Queen Elisabeth of the Belgians to the studios, which took place on 17 October 1919.

Dimitrios Latsis

[THE FIRST NATIONAL FAMILY OF STARS] (US 1926)
REGIA/DIR: ?. PROD: First National Pictures. DIST: First National Pictures. USCITA/REL: c.1926. COPIA/COPY: 35mm, 1000 ft., 8' (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles, CA.

Nel 1926, quando questo cortometraggio promozionale di novità cinematografiche fu distribuito agli esercenti, la First National era al terzo posto tra le grandi case di Hollywood (superata solo da M-G-M e Paramount) e si accingeva a festeggiare il decimo compleanno. Certo, aveva perso Chaplin e aveva respinto vari tentativi di acquisizione da parte delle rivali (andò poi a buon fine quello operato nel 1928 dalla Warner Bros), ma si era appena trasferita in uno studio nuovissimo, esteso su un'area di 62 acri a Burbank, e disponeva di una scuderia di divi ancora validissima, comprendente tra gli altri "la dolce, sfavillante, affascinante Colleen Moore, … Milton Sills, il grande 'vero uomo' dello schermo", Norma e Constance Talmadge, Richard Barthelmess e Harry Langdon. Gli spezzoni dei film recenti o di prossima uscita qui presentati – *Sally*, *We Moderns*, *The Unguarded Hour*, *Men of Steel*, *The Beautiful City*, *Clothes Make the Pirate*, *Lunatic at Large*, *Kiki*, e *Just Suppose* (di tutti questi ci sono pervenuti solo gli ultimi due) – offrono una buona combinazione di commedia e melodramma, ossia dei due generi che, negli ultimi anni del muto costituivano la produzione di base dello studio. – Dimitrios Latsis

When this short "coming attractions" promo was released to exhibitors in 1926, First National was third only to M-G-M and Paramount among the major Hollywood studios and was about to celebrate its tenth birthday. Yes, it had lost Chaplin and survived several takeover attempts by its rivals (the 1928 one by Warner Bros would ultimately be successful), but it had also freshly moved to a brand-new 62-acre studio lot in Burbank and had a still-robust stable of stars, including "sweet, scintillating, charming Colleen Moore, […] Milton Sills, the screen's great he-man," Norma and Constance Talmadge, Richard Barthelmess, and Harry Langdon. Films of the recent and upcoming seasons previewed here – Sally, We Moderns, The Unguarded Hour, Men of Steel, The Beautiful City, Clothes Make the Pirate, Lunatic at Large, Kiki, *and* Just Suppose, *only the last two of which survive – represent a good mix of the comedy and melodrama that were the staples of the studio in the late silent period. –* *Dimitrios Latsis*

CINEMA STARS, No. 16 (US 1925)

REGIA/DIR: R. [Ralph] B. Staub. MONT/ED: R.B. Staub. DID/TITLES: Pinto Colvig. CAST: Irene Rich, John Harron, James Flood, Frank Lloyd, Roy Stewart, Neely Edwards, Thelma Hill. PROD: R.B. Staub, Progress Pictures, Inc. DIST: Davis Distributing Division, Inc. USCITA/REL: 09.1925. COPIA/COPY: 35mm, 1000 ft., 8' (24 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles (Stanford Theatre Foundation Collection). Preservazione a partire da una copia nitrato 35mm./*Preserved from a 35mm nitrate print.*

Cinema Stars era uno dei tanti cinegiornali realizzati a imitazione di *Screen Snapshots* di Harry Cohn, avviato nel 1919 con l'intento di offrire uno sguardo "dietro le quinte" sulla produzione cinematografica e la "vita privata" delle star. Nel corso degli anni Venti, questo modello fu seguito da una multiforme quantità di cortometraggi da un rullo destinati alla distribuzione commerciale o di altro tipo (talvolta realizzati singolarmente, talvolta articolati in serie), che servivano a integrare i programmi e contemporaneamente a formare una base di appassionati per i divi sotto contratto con lo studio. Gli scopi promozionali, il carattere chiaramente artificiale delle scenette e la ripetitività degli schemi narrativi (le star "colte di sorpresa" dall'operatore del cinegiornale) suggeriscono una certa cautela, ma l'intrinseco modernismo di questi film consiste nella loro natura autoriflessiva: la struttura comica si fonda sullo stesso medium cinematografico e sull'attento equilibrio mantenuto tra il dissolversi dell'illusoria magia dello schermo e la necessità di mantenere vivo l'interesse degli spettatori offrendo loro un accesso privilegiato al funzionamento del mondo del cinema.
Nel 1925 la Davis Distributing Division di J. Charles Davis – produttore della fascia più modesta del settore, che aveva trovato una nicchia di mercato nei film comici, melodrammatici e western a basso costo – stipulò un contratto con la Progress Pictures di Baltimora, guidata da Arthur C. Bromberg, per produrre una serie di questi cortometraggi destinata al mercato degli States' Rights (che consentiva di acquistare i diritti di un film per uno Stato o un territorio limitato). Il regista Ralph B. Staub, veterano degli *Screen Snapshots* della Columbia, e più in generale del mercato dei filmati di curiosità varie da un rullo, aveva sfornato nel corso degli anni Venti oltre 300 cortometraggi di questo tipo. Con *Cinema Stars* cercò di riproporre la medesima formula – passione per le star del cinema, ritmo deciso e spigliato – in una confezione più economica. "Se i nomi significano dollari, qui c'è una fortuna", proclamava una pubblicità della serie su *Motion Picture News*, ma come si può constatare dall'episodio n. 16, "star" era un termine relativo: qui Irene Rich e John Harron recitano sotto la direzione di James Flood in *The Wife Who Wasn't Wanted* della Warner Bros (1925; ritenuto perduto), mentre Frank Lloyd e Roy Stewart iniziano la loro partita di golf in una bella giornata di sole. Neely Edwards e Thelma Hill riproducono una scena di *Within the Law* (di cui lo stesso Lloyd aveva curato l'adattamento cinematografico per la First National due anni prima). A quanto sembra, l'ordine iniziale di questa serie di 52 filmati da un rullo non fu rinnovato, ma la combinazione fra "vaudeville in scatola" e scene di lungometraggi oggi perduti trasforma queste curiosità in preziosissime testimonianze della storia dell'intrattenimento. – *Dimitrios Latsis*

Cinema Stars *was one of the many newsreel imitators of Harry Cohn's* Screen Snapshots*, which had been established in 1919 to provide a "behind-the-scenes" look at film productions and the "private lives" of the stars. As the 1920s progressed, a great variety of theatrical and non-theatrical reels (whether one-offs or series) followed this template, producing program fillers while at the same time drumming up a fan base for the studios' contract stars. While their promotional purposes, clearly staged vignettes, and repetitive narratives (stars caught "unaware" by the newsreel camera) must be taken with a grain of salt, their inherent modernism lies in their self-reflexivity: their comedic set-ups rely on the film medium itself and the careful balance between dispelling the illusion of screen magic and keeping spectators engaged by granting them privileged access into the goings-on of the industry.*
In 1925, the Davis Distributing Division of "Poverty Row" producer J. Charles Davis, who had developed a niche in extremely low-budget comedies, melodramas, and Westerns, contracted with Arthur C. Bromberg's Baltimore-based Progress Pictures to produce a series of such reels for the States' Rights market. Director Ralph B. Staub was a veteran of Columbia's Screen Snapshots *and of the single-reel novelty market more generally, having cranked out more than 300 such shorts throughout the 1920s. With* Cinema Stars *he tried to recreate that breezy, pithy, star-struck formula in a cheaper package. "If names mean dollars, here's a Fortune," trumpeted one ad for the series in* Motion Picture News*, but as can be seen in issue No. 16, "stars" was a relative term: here Irene Rich and John Harron act under the direction of James Flood in Warner Bros'* The Wife Who Wasn't Wanted *(1925; believed lost), while golfing buddies Frank Lloyd and Roy Stewart tee off in the sunshine. Neely Edwards and Thelma Hill are then seen recreating a scene from* Within the Law *(which Lloyd himself had adapted to the screen for First National two years earlier). While the initial order for this series of 52 reels doesn't seem to have been renewed, it is the combination of "canned vaudeville" and scenes from now-lost features that make these curiosities an invaluable witness to entrainment history. – Dimitrios Latsis*

THE HOLLYWOOD DREAM FACTORY AND HOW IT GREW (US 1927?)

PROD, DIST: Blackhawk Films. COPIA/COPY: DCP, 10'23"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles (Film Preservation Associates Collection).

La Blackhawk Films, la fondamentale casa di distribuzione del mercato amatoriale a 16mm, produsse la compilazione oggi nota con il titolo *The Hollywood Dream Factory and How it Grew*, che è datata 1927 dai due principali archivi che ne conservano copie (UCLA e Academy). È l'anno in cui la società da cui poi nacque la Blackhawk, la Eastin Pictures, venne fondata a Galesburg (nell'Illinois), prima di spostarsi a Davenport (nell'Iowa) nel 1932, dopo l'avvento del cinema sonoro a 16mm. Molto probabilmente, il film fu montato in un momento successivo, ma i materiali di lavorazione che vi sono inserite dimostrano chiaramente che fu girato nel 1927. Benché le riprese scelte per questo film da un rullo non siano di contenuto molto diverso da qualsiasi altro consueto tour dietro le quinte di Hollywood, la loro organizzazione, le didascalie e la concezione generale del film rivelano i lineamenti di quella riflessione sull'evoluzione di Hollywood – intesa sia come luogo fisico, sia come industria – che si andava radicando nella seconda metà degli anni Venti. La crescita di Hollywood è illustrata cronologicamente, ma la mappa ne è tracciata simultaneamente sulla mutevole geografia dell'area di Los Angeles nel primo quarto del ventesimo secolo. *The Hollywood Dream Factory* anticipa quindi i numerosissimi documentari successivi, seguendo la trasformazione di Hollywood dal "piccolo sobborgo sonnolento" che assistette all'arrivo delle prime case cinematografiche nel 1907 alla Mecca del cinema di fine anni Venti; narrazione ripresa pure nella serie "Life in Hollywood" uscita anch'essa nel 1927. Gli eventi citati saranno familiari a ogni studente di storia del cinema: il boom delle proprietà immobiliari, la precoce ostilità degli abitanti del luogo per la "gente del cinema", l'Edison Patent Trust come causa della migrazione a ovest, la prima guerra mondiale come momento in cui una massa critica di studio si spostò da Fort Lee a Los Angeles, l'espansione degli studi verso i sobborghi (Burbank, Pasadena, Glendale, Santa Monica e Culver City) negli anni Venti, e così via. Tutto questo è illustrato da riprese in esterni dei luoghi citati, dimostrazioni di effetti speciali (le immagini del ciclorama di Mack Sennett contenute in questo film furono successivamente riciclate in innumerevoli documentari), e vedute aeree degli spettacolari set di massa di film come *The Hunchback of Notre Dame* (1923).

L'intuizione più originale di *The Hollywood Dream Factory* riguarda la successione delle sequenze che illustrano la rapida crescita dell'industria cinematografica, divenuta una forza irresistibile, capace di plasmare l'aspetto stesso del territorio: dalla costruzione di set all'aperto nei primi tempi, alla nascita di intere "città nella città" (immagini degli studi Paramount e M-G-M), all'utilizzo degli spazi all'aperto dei set come surrogati di qualsiasi luogo del mondo. Tanto entusiasmo è tipico del periodo, ma l'affermazione più sorprendente formulata qui è quella per cui il cinema sarebbe non

The seminal 16mm home-market distributor Blackhawk Films produced the compilation now known under the title The Hollywood Dream Factory and How it Grew, *which is dated as 1927 by the two primary archives where copies are held (UCLA and the Academy). That was the year that Blackhawk's predecessor Eastin Pictures was founded in Galesburg, Illinois, before its move to Davenport, Iowa, in 1932 (after the advent of 16mm sound film). Although the film was very likely assembled later, it is clear from the production shots included that it was shot in 1927. Despite the fact that the shots chosen for this one-reeler don't differ much in content from any other run-of-the-mill Hollywood backstage tour, their arrangement, the intertitles, and the overall conceit of the film reveal the outlines of an argument about the evolution of Hollywood as both place and industry that was taking root in the mid-to-late 1920s. Hollywood's growth is laid out chronologically, but simultaneously mapped onto the changing geography of the Los Angeles area during the first quarter of the 20th century.* The Hollywood Dream Factory *thus anticipates any number of later documentaries by tracking the transformation of Hollywood from "a sleepy little suburb" when the first movie companies arrived in 1907 to the movie mecca of the late 1920s, a narrative also echoed in the "Life in Hollywood" series, also released in 1927. The events evoked will be familiar to any undergraduate student of film history: the boom in real estate, the early disaffection of the locals with the "movie people," the Edison Patent Trust as a cause for the westward move, World War I as the moment when a critical mass of studios shifted their operations from Fort Lee to L.A., the expansion of the studios toward the suburbs (Burbank, Pasadena, Glendale, Santa Monica, and Culver City) in the 1920s, and so on. All this is illustrated by "on location" shots, demonstrations of special effects (images of Mack Sennett's cyclorama from this film were later recycled in countless documentaries), and aerial views of massive sets from films like* The Hunchback of Notre Dame *(1923).*

The most original insight of The Hollywood Dream Factory *has to do with the succession of shots depicting the rapid growth of moviemaking into a juggernaut that impacted the very appearance of the land: from the construction of outdoor sets in the early days, to the rise of whole "cities within a city" (images of the Paramount and M-G-M studios), to the increasing use of the backlot as a stand-in for any place in the world. "How far we've all come!" seems to be the implication. Such boosterism is typical of the period, but*

solo il settore economico più redditizio, ma addirittura il singolo fattore che più potentemente aveva operato per trasformare fisicamente il territorio della California meridionale.

Dimitrios Latsis

the more surprising claim being staked here is for movies as more than the dominant money-making concern, as indeed the single most important factor in physically shaping the terrain of Southern California. – Dimitrios Latsis

SPROCKETS AND SPLICES. A LITTLE JOURNEY TO THE SOURCE OF FILM DAMAGE AND POOR PRESENTATION (US 1923)

REGIA/DIR: Earl J. Denison. PHOTOG: Donald B. Keyes. ASST. DIR: Vernon Keyes. PROD: Earl J. Denison, Famous Players-Lasky. DIST: Paramount-Famous Players-Lasky. USCITA/REL: 10.1923. COPIA/COPY: DCP, 24'53", col. (da/*from* 35mm [orig. 1836 ft.], imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

"Una catena è forte quanto il suo anello più debole. Una pellicola lo è al pari della sua più debole giuntura."

I proiezionisti sono giustamente considerati i più misconosciuti eroi e artisti nella storia del cinema muto (e di quello successivo), e c'erano film in cui si dimostrava l'importanza del loro lavoro. Alla pari di altri cortometraggi di questo programma dedicati ad esercenti, distributori o al pubblico in generale, questi film gettano uno sguardo sul complesso balletto di persone, pellicole e apparecchiature necessarie al corretto svolgimento dello spettacolo, troppo spesso date per scontate. Gli *studios* non si preoccuparono troppo di promuovere un corretto trattamento delle copie; il manuale illustrato *Proper Inspection, Splicing, and Care of Films*, pubblicato dalla Paramount nel 1922, è un'eccezione a questa regola. Il suo autore, Earl J. Denison, impiegato al dipartimento distribuzione presso la Paramount, intraprese una vera e propria crociata in materia, con tanto di conferenze alla Society of Motion Picture Engineers, più un articolo intitolato "Sprockets and Splices", apparso sia su *American Cinematographer* che sul *Moving Picture World*, e questo film in due bobine dallo stesso titolo, a uso e consumo dei proiezionisti incaricati di mostrare film della Paramount.

Denison spiega i rischi derivanti da un'imperfetta riparazione delle pellicole utilizzando copie di recenti produzioni Paramount, due delle quali possono essere identificate: *The Cheat* (diretto da George Fitzmaurice) e *The Marriage Maker* (di William C. de Mille), entrambi usciti nel 1923 e per ora considerati perduti. Denison approfitta altresì dell'occasione per presentare la nuova incollatrice automatica della Famous Players-Lasky, nonché l'inceratrice della Eastman Kodak, quali fossero virtuali panacee per le giunture mal fatte. Grazie all'uso del rallentatore e di immagini fisse, il film segue la traiettoria delle giunture difettose in diversi tipi di proiettori, con le conseguenze che ne derivano. Non importa se voi abbiate o meno assistito al lavoro che si svolge in una cabina di proiezione o a un tavolo di montaggio in una cineteca: vedere il modo in cui il flessibile supporto in cellulosa è sottoposto a ogni sorta di maltrattamenti e di rischi fra i meccanismi del proiettore può essere doloroso a vedersi, tenuto conto che il film che state guardando in questo momento potrebbe essere vittima di identiche traversìe. Ci si rende anche conto della qualità dei

"A chain is as strong as its weakest link – a film is as good as its poorest splice."

Projectionists are rightly said to be the unsung heroes and artists of silent (and subsequent) cinema history, and films did exist showing the importance of their work. Like other shorts in this series targeting film exhibitors, distributors, or just the curious public, such films provide a glimpse of the complex dance of people, print, and machinery that went into a successful show, which would otherwise be taken for granted. Studios rarely took much care to promote the proper handling of prints, and so Paramount's 1922 illustrated manual Proper Inspection, Splicing, and Care of Films *was somewhat of an exception. Its author, Earl J. Denison of the studio's distribution department, went on a veritable crusade, lecturing on the topic to the Society of Motion Picture Engineers, publishing an article entitled "Sprockets and Splices" in both* American Cinematographer *and* Moving Picture World*, and producing this technical two-reeler with the same title, to be distributed to film projectionists dealing with the studio's prints.*

Denison demonstrates the perils of improper film repair using prints from recent Paramount releases, two of which can be identified: The Cheat *(dir. George Fitzmaurice) and* The Marriage Maker *(dir. William C. de Mille), both released in 1923 and both now believed lost. He also uses the opportunity to promote Famous Players-Lasky's new automatic splicing machine and Eastman Kodak's waxing machine as virtual cure-alls for bad splices. With the use of slow-motion and still images, the film follows faulty splices going through different kinds of projectors, and the resulting consequences. Regardless of whether you've ever witnessed the amount of labor that takes place in the average projection booth or at a film conservator's work bench, it can be downright painful to watch the slow-motion sequences where the flexible ribbon of nitrate is battered and stretched through gears, knowing full well that the very film you are currently watching is likely going through the same process at that moment. One also gains a sense of appreciation for the workmanship of these projectors, designed to keep going despite*

proiettori, progettati allo scopo di funzionare anche con le pellicole più maltrattate. Dal punto di vista estetico, i dettagli del proiettore in azione possono essere paragonati alla coreografia di *Ballet mécanique* (1923), uscito pochi mesi dopo *Sprockets and Splices*.
È forse il caso di riflettere sul destino del film su pellicola, e di unirsi al proiezionista che così recitava nella celebre "Film Prayer" (A. P. Hollis, ca. 1920), contribuendo così alla nobile causa di Denison per una migliore proiezione cinematografica: "Sono fatta di celluloide, non di acciaio; oh, Dio delle macchine, abbi pietà di me…" – Dimitrios Latsis

the shoddiest of patching jobs. Aesthetically the close-ups of the projector in action can be compared to the choreography of Ballet mécanique *(1923), released just a few months after* Sprockets and Splices.
Maybe we should spare a thought for good ol' celluloid, and recite along with the projectionist the famous "Film Prayer" (A. P. Hollis, ca. 1920), and Denison's campaign for better projection will be a step closer to success: "I am celluloid, not steel; O God of the machine, have mercy…." – Dimitrios Latsis

Prog. 2 Histoire(s) du Cinéma

L'HISTOIRE DU CINÉMA PAR LE CINÉMA (Le ciné par le ciné) (FR 1927)
REGIA/DIR: Raoul Grimoin-Sanson, *collab.* Louis Forest. SCEN: Raoul Grimoin-Sanson, Louis Forest. DID/TITLES: Louis Forest. CONSUL: André Debrie, Ernest C. Schmitz. PROD: CNAM (Conservatoire national des arts et métiers). TECH. ASST: Bernard Natan, Rapid-film. USCITA/REL: 11.03.1927. COPIA/COPY: 35mm, 968 m., 52' (16 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

L'11 marzo 1927 il presidente della Repubblica francese, Gaston Doumergue, inaugurò la prima mostra permanente al mondo sulla storia del cinema, ospitata in un museo statale: la "section cinéma" del Conservatoire National des Arts et Métiers. La collezione era composta in parte da manufatti raccolti nel corso degli anni dalla Société française de photographie. Per accompagnare l'esposizione degli oggetti del pre-cinema e dai primi anni del medium, presenti in questo precursore del museo della Cinémathèque française, venne prodotto un film che si proponeva di narrare la storia del cinema per mezzo del cinema stesso. Il principale promotore della mostra e del film fu Raoul Grimoin-Sanson (1860-1941), una di quelle affascinanti figure dell'epoca pre-Langlois nei cui confronti la causa della preservazione ha un forte debito. Figlio di un industriale e *bricoleur* per eccellenza, Grimoin-Sanson fu l'inventore del fototachigrafo e dello sfortunato ma rivoluzionario Cinéorama, che esordì all'*Exposition Universelle* di Parigi nel 1900 e fu la prima tecnologia cinematografica immersiva della storia.
Come ha dimostrato Christophe Gauthier nel suo libro *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, questo film fu pensato anche per controbilanciare la tendenza della storiografia allora emergente, che propendeva decisamente a identificare nei Lumière gli "inventori del cinema". Grimoin-Sanson, in qualità di presidente della commissione per il centenario della nascita di Étienne-Jules Marey, sostenne che la priorità andava assegnata agli esperimenti cronofotografici di quest'ultimo, che avevano sostanzialmente avviato la tecnologia di base del cinema: il confine tra *lumièristes* e *anti-lumièristes* era stato tracciato.
Il film fu proiettato a lungo, anche negli anni Trenta, per pubblici di specialisti e di spettatori comuni in Francia e all'estero, come *conférence filmée*, spesso accompagnata da un oratore presente in sala: tra gli altri, un giovane Jean Mitry e Charles Richet, il collega di Marey al Collège de France. *L'Histoire du cinéma par le cinéma* dedica a quella che oggi chiameremmo "archeologia del cinema" uno spazio maggiore di quanto facciano *La*

On 11 March 1927, the President of the French Republic, Gaston Doumergue, inaugurated the first permanent exhibit on the history of cinema in a state museum anywhere in the world: the "section cinéma" of the Conservatoire National des Arts et Métiers. The collection was partly composed of artifacts collected over the years by the Société française de photographie. To accompany the display of artifacts from the pre-history and early years of the medium in this "ancestor" of the Cinémathèque française's museum, a special film was produced that promised to tell the history of cinema by means of cinema itself. The prime instigator behind both the display and the film was Raoul Grimoin-Sanson (1860-1941), one of those fascinating pre-Langlois figures to whom the cause of film preservation owes quite a lot. The son of an industrialist and tinkerer par excellence, *Grimoin-Sanson was the inventor of the Phototachygraphe and the ill-fated but revolutionary Cinéorama, which debuted at the 1900 Paris Exposition Universelle as the first immersive cinema technology in history.*
As Christophe Gauthier has shown in his book La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, *the film was also meant to counterbalance the prevailing narrative of then-emerging historiography that skewed heavily in favor of the Lumières as the "inventors of cinema." Grimoin-Sanson was the president of the Étienne-Jules Marey centenary committee, and advocated that Marey's chronophotographic experiments should be given priority as fundamentally giving rise to the underlying technology of cinema: the line between the* lumièristes *and the anti-*lumièristes *was drawn.*
The film was screened well into the 1930s for specialized and general audiences, both in France and abroad, as a conférence filmée, *often accompanied by an actual lecturer, including, among others, a young Jean Mitry and Marey's colleague at the Collège de France, Charles Richet.*
L'Histoire du cinéma par le cinéma *is more focused on what we*

Machine à refaire la vie di Julien Duvivier o qualsiasi altro analogo film dell'epoca. Le due parti dell'opera – Il passato: cronofotografia, origini, sviluppo, prime invenzioni; e Il presente: tecniche moderne e loro applicazioni nella scienza e nello spettacolo – guida gli spettatori attraverso le varie fasi dello sviluppo delle immagini in movimento così com'erano intese all'epoca: dalla scoperta della persistenza della visione alla lanterna magica, ai vari -scopi, -tropi e -orami del diciannovesimo secolo, fino alla cronofotografia di Marey e Demenÿ e agli altri "padri": Edison, i Lumière, Gaumont e lo stesso Grimoin-Sanson.

Roland Cosandey ha giustamente osservato che, come nel caso di Francis Jenkins negli Stati uniti, anche il film di Grimoin-Sanson faceva parte di una campagna di autopromozione, in un periodo in cui la nozione di storia del cinema come insieme di manufatti e storie si stava definendo. In realtà *L'Histoire du cinéma par le cinéma* è, in senso stretto, un adattamento delle memorie di Grimoin-Sanson, *Le Film de ma vie* (1926). Come Terry Ramsaye, che in quegli stessi anni funse da consulente e collaborò alla realizzazione di *Thirty Years of Motion Pictures* negli Stati Uniti, anche Grimoin-Sanson adottò lo schema "libro più film", una strategia multimediale mutuata dal circuito delle conferenze didattiche, che costituì un importante modello per i primi storici del cinema i quali cercavano di divulgare e commercializzare il proprio lavoro.

Il film e il libro accesero una polemica in seno alla Chambre Syndicale de la Cinématographie, oltre che sulle pagine della stampa specializzata; fu istituita una commissione di "esperti" come Georges-Michel Coissac, per decidere su questioni come la seguente: chi aveva usato per primo la croce di Malta in un proiettore cinematografico, Grimoin-Sanson o Pierre-Victor Continsouza? (In realtà erano stati Jules Carpentier e René Bunzl.)

Grimoin-Sanson accusò la commissione di bloccare la distribuzione del suo film, in modo che la Pathé potesse spedire in fretta e furia nelle sale una pellicola rivale (che alla fine sarebbe stata *La Machine à refaire la vie*), con una versione alternativa di invenzioni e "prime volte". Da un certo punto di vista, tuttavia, fu Grimoin-Sanson a ridere per ultimo: la sezione cinematografica del CNAM rimase sostanzialmente immutata fino agli anni Ottanta, e il suo film viene proiettato ancor oggi nel museo ove esordì 93 anni or sono: fa ancora parte, quindi, della narrazione ufficiale dello Stato francese sulle origini del cinema. – Dimitrios Latsis

would now call an "Archaeology of Cinema" than is the case with Julien Duvivier's La Machine à refaire la vie*, or indeed any other comparable film of the time. The film's two parts – The Past: Chronophotography, Origins, Development, First Inventions; and The Present: Modern techniques, and applications in science and spectacle – guide spectators through the various stages of the development of moving images as they were understood at the time: from the discovery of the persistence of vision, to the magic lantern, the various -scopes, -tropes, and -oramas of the 19th century, to Marey and Demenÿ's chronophotography, and on to the other "fathers": Edison, the Lumières, Gaumont, and … Grimoin-Sanson himself.*

Roland Cosandey has rightly noted that, similar to the case of Francis Jenkins in the United States, Grimoin-Sanson's film was part of a campaign of self-promotion during a period when film history as an ensemble of artifacts and stories was first coming together. Indeed, L'Histoire du cinéma par le cinéma *was, strictly speaking, an adaptation of Grimoin-Sanson's own memoirs,* Le Film de ma vie *(1926). Like Terry Ramsaye, who was a consultant and helped shape* Thirty Years of Motion Pictures *during the same time in the United States, Grimoin-Sanson also adopted the book-and-film concept, a multimedia strategy borrowed from the educational lecturer circuit, which was an important model for early historians of cinema seeking to disseminate and market their work.*

The film and the book ignited a polemic within the Chambre Syndicale de la Cinématographie as well as in the pages of trade journals, with a commission of "experts" like Georges-Michel Coissac formed to examine matters such as whether it was Grimoin-Sanson or Pierre-Victor Continsouza who first used the Maltese Cross in a film projector (it was Jules Carpentier and René Bunzl). Grimoin-Sanson, in fact, accused the commission of stalling the distribution of his film so that a rival one (which would ultimately become La Machine à refaire la vie*) could be rushed to theatres by Pathé, with an alternate narrative of inventions and "firsts." In a sense, however, Grimoin-Sanson had the last laugh: the cinema section of the CNAM remained largely unchanged until the 1980s, and his film is still projected today in the museum where it debuted 93 years ago, thus forming part of the French State's official narrative on the origins of cinema. – Dimtrios Latsis*

LA MACHINE À REFAIRE LA VIE (FR 1933) [riedizione sonora/*sound reissue*]
REGIA/DIR: Julien Duvivier, Henry Lepage. PHOTOG: Edouard Pasquié, *asst.* Charles-Henri Montel. MUS: Roger Desormière. NARR: Robert Finet. PROD: Julien Duvivier. DIST: Pathé. PREMIÈRE: 30.03.1924 (Paris). USCITA/REL (SD. REISSUE): 03.1933. COPIA/COPY: 35mm, 808 m., 29' (24 fps), sd.; did./*titles*, dial: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

La Machine à refaire la vie di Julien Duvivier e Henry Lepage (1924/1933) fu il primo documentario di lungo metraggio dedicato alla storia e alla preistoria del cinema; anzi, fu il primo film non-fiction di qualche rilievo a trattare l'argomento in maniera sistematica. Presentato per la prima volta nel 1924 nella forma di uno stravagante spettacolo di tre ore, sopravvive solo nella presente versione

Julien Duvivier and Henry Lepage's La Machine à refaire la vie *(1924/1933) was the first feature-length documentary on the history and pre-history of cinema, indeed the first non-fiction film of any substance to systematically treat the subject. Debuting in 1924 as a three-hour extravaganza, it only survives in the present half-hour sound version which the*

sonora realizzata dagli stessi co-registi nel 1933. Precedette di due anni *Thirty Years of Motion Pictures* di Otto Nelson e Terry Ramsaye (1926), che è simile per lunghezza iniziale, struttura complessiva e concezione originaria (una conferenza sulla storia del medium, accompagnata da estratti di quelle che allora erano spesso definite le origini "primitive" del cinema). *La Machine à refaire la vie* è il prodotto di due fenomeni correlati della cultura *cinéphile* francese degli anni Venti: la diffusione del movimento dei cine-club e l'interesse per il passato della Settima arte, nato verso la metà di quel decennio con il trentesimo anniversario delle prime proiezioni dei Lumière, e intensificatosi poi allorché l'incombente spettro del sonoro iniziò a minacciare di obsolescenza l'arte del cinema muto. Il film fu sponsorizzato dal "Club des Amis du 7ème art" e fruì del sostegno del Ministère de l'Instruction publique. L'anteprima ebbe luogo a Lille e fu pubblicizzata come una "retrospettiva" con un narratore dal vivo: essenzialmente una compilazione di estratti da cento film con il parallelo commento di Duvivier, che sarebbe poi divenuto una delle figure più importanti del realismo poetico francese negli anni Trenta e nei decenni successivi. La prima si tenne invece al Théâtre des Champs-Élysées in una serata di gala della Société des Auteurs de films in onore di Louis Lumière; seguirono numerose altre proiezioni dal 1926 al 1932 (una delle quali alla Comédie Française).

Strutturato originariamente in quattro parti – Storia delle invenzioni (*Invention du cinéma*); Lo sviluppo del cinema prima della prima guerra mondiale (*Les étapes du cinéma d'avant-guerre*); Cinema moderno (*Le cinéma moderne*); Tendenze artistiche del cinema contemporaneo (*Les tendances artistiques du cinéma d'aujourd'hui*) – il film si proponeva come una storia tecnologica ed estetica, avente la missione teleologica di illustrare l'evoluzione del cinema francese, diventato a metà degli anni Venti un'industria artistica pienamente sviluppata. Costituì il modello per i successivi film di questo tipo fissando un canone di inventori e di opere fondamentali (da *La sortie de l'usine Lumière* a *Le Brasier ardent*), proponendo un panorama di caratteristiche tecniche (effetti, colore, persino film tridimensionali), attirando l'attenzione sulle correnti artistiche (espressionismo, ritmo, montaggio e *mise-en-scène*) e contemplando discorsi paralleli sui film non fiction e non destinati ai circuiti commerciali (documentari, film di guerra, pedagogici e scientifici), nonché una conclusione didattica sulla "realizzazione di un film". Nella versione sonora del 1933 furono aggiunti una sezione sul cinema sonoro e sugli studi cinematografici francesi, compresa la loro produzione nei primi anni Trenta, nonché un tributo al settantenne Louis Lumière.

Benché fortemente intrisi di nazionalismo (Reynaud, Marey, Lumière, Pathé e Gaumont ricevono il dovuto riconoscimento, ma non una parola si spende su Muybridge, Edison o Dickson), *La Machine à refaire la vie* e *L'Histoire du cinéma par le cinéma* di Raoul Grimoin-Sanson rimangono pietre miliari nella storiografia sul cinema, in quanto corrispettivi filmati delle prime storie scritte di questo medium, nonché tentativi pionieristici di archeologia dei media *avant la lettre*. – Dimitrios Latsis

co-directors themselves assembled in 1933. It preceded by two years Otto Nelson and Terry Ramsaye's Thirty Years of Motion Pictures *(1926), which had a similar initial length, overall structure, and origins as a lecture on the history of the medium, accompanied by extracts from what were then often called the "primitive" origins of motion pictures.* La Machine à refaire la vie *is a product of two interrelated phenomena of 1920s French* cinéphile *culture: the rise of the cine-club movement and the interest in the past of the Seventh Art, which started in the middle of that decade with the 30th anniversary of the first Lumière projections and intensified as the specter of sound increasingly threatened silent film art with obsolescence. The film was sponsored by the "Club des Amis du 7ème art" and supported by the Ministère de l'Instruction publique. It was previewed in Lille, promoted as a "retrospective" with a live narrator, in essence a compilation of extracts from one hundred films with a running commentary by Duvivier, later one of the key figures of French poetic realism in the 1930s and beyond. It premiered at the Théâtre des Champs-Élysées as a Gala screening of the Société des Auteurs de films in honor of Louis Lumière, and had many subsequent screenings from 1926 to 1932 (including one at the Comédie Française).*

Originally structured in four parts – History of Inventions (Invention du cinéma)*, the development of cinema before World War I* (Les étapes du cinéma d'avant-guerre)*, Modern Cinema* (Le cinéma moderne)*, and Artistic Tendencies of Contemporary Cinema* (Les tendances artistiques du cinéma d'aujourd'hui) *– the film was a technological and aesthetic history with a teleological mandate to showcase the evolution of French cinema into a fully-grown artistic industry in the mid-1920s. It set the template for subsequent films of this kind by establishing a canon of key films (from* La sortie de l'usine Lumière *to* Le Brasier ardent*) and inventors, an overview of technical features (effects, color, even three-dimensional films), a focus on artistic currents (Expressionism, rhythm, montage, and* mise-en-scène*), sidebars on non-fiction and non-theatrical films (war, documentary, educational and scientific films), and a didactic conclusion on the "making of a film." A section on sound film, French film studios and their productions in the early 1930s, and a tribute to septuagenarian Louis Lumière was added to the 1933 sound version.*

While intensely nationalistic in tenor (Reynaud, Marey, Lumière, Pathé, and Gaumont get their dues with nary a word on Muybridge, Edison, or Dickson), La Machine à refaire la vie*, along with Raoul Grimoin-Sanson's* L'Histoire du cinéma par le cinéma*, remain landmarks in the historiography of cinema as filmed counterparts to the first written histories of the medium and pioneering attempts at media archaeology* avant la lettre. *– Dimitrios Latsis*

UNE CITÉ FRANÇAISE DU CINÉMA (Une cité du cinéma) (FR 1928)
REGIA/DIR, SCEN: Pierre Chenal. PHOTOG: Edouard Pasquié, Marcel Desnos, *asst*. Charles-Henry Montel. PROD: Pathé-Natan. DIST: Pathé. USCITA/REL: 01.04.1928. COPIA/COPY: 35mm, 208 m., 10'56" (18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

In quanto controparte francese dei film americani incentrati sulle visite agli stabilimenti cinematografici, *Une cité française du cinéma* costituisce un tardo esempio del genere e contemporaneamente un salutare cambiamento di prospettiva, giacché si concentra sul lavoro e sulle maestranze coinvolte nella realizzazione di un film. Questo cortometraggio, che adotta la struttura del film industriale, inizia dove gli altri di solito finiscono: presenta il flusso di lavoro tecnico dei laboratori Pathé a Joinville (una vera "città del cinema"), dalle operazioni di sviluppo e asciugatura dei negativi (sia a 35mm che nel formato amatoriale prodotto dalla società, Pathé Baby) alla stampa delle copie positive, alla colorazione a pochoir e infine al montaggio effettuato da uno stuolo di abili lavoratrici. Veniamo poi trasportati nei vari palazzi del cinema della Pathé nella regione di Parigi, tappezzati di manifesti degli spettacoli in programmazione e di quelli in arrivo; tornando a Joinville il film si conclude con brevi visite ai reparti degli oggetti di scena e dei set. Lo straordinario *découpage*, il fascino dei movimenti di macchina con lunghe carrellate e primi piani, le dettagliate didascalie redatte con intento pedagogico piuttosto che promozionale: tutto questo testimonia del peculiare approccio adottato dagli studi europei per la produzione di filmati di notizie e curiosità varie inerenti le proprie attività. Agli inizi di una prestigiosa carriera, il regista Pierre Chenal (1904-1990) diresse una serie di corto- e mediometraggi non-fiction, tra cui *Paris Cinéma* (1929) e – ugualmente dedicato al mondo del lavoro – *Les petits métiers de Paris* (1932), che traeva spunto dalle fotografie dei venditori ambulanti di Parigi scattate da Eugène Atget e André Kertész. – DIMITRIOS LATSIS

As a French counterpart to the American studio tour films, Une cité française du cinéma *represents both a late arrival to the genre and a refreshing shift of focus to the labor and workers involved in film production. Adopting the structure of an industrial film, the short starts where others usually finish: it presents the technical workflow of the Pathé Laboratories at Joinville (a true "city of cinema"), from the development and drying of the negatives (both 35mm and the company's home-movie format Pathé Baby), the striking of positive copies, to stenciling and final assembly by an army of skilled women film-workers. We are then transported to Pathé's various movie palaces in the Paris region, plastered with posters of current and coming attractions, before the film concludes with brief visits to the props and sets departments back at Joinville. This striking* découpage*, the flair of the camerawork with its long tracking shots and close-ups, and the detailed intertitles written with more pedagogical than promotional intent, testify to the distinct approach that European studios took in producing newsreels and "novelty reels" about their own activities. At the outset of an illustrious career, director Pierre Chenal (1904-1990) directed a number of short and medium-length non-fiction films, including* Paris Cinéma *(1929) and the equally labor-focused* Les petits métiers de Paris *(1932), based on Eugène Atget and André Kertész's photographs of Paris street traders. – DIMITRIOS LATSIS*

Prog. 3 Racconti sul cinema / *Weimar Film Tales*

DER FILM IM FILM: EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN [Un film sul cinema: uno sguardo dietro le quinte / Film on Film: A Peek behind the Scenes] (DE 1925)
REGIA/DIR: Friedrich Porges. SCEN: Friedrich Porges, Stefan Lorant. PHOTOG: Stefan Lorant. CONS.SCIENTIFICO/SCIENTIFICADVISOR: Curt Thomalla. PROD: Richard Hirschfeld GmbH. DIST: Diana-Film GmbH; Deutsch-Amerikanische Film-Union AG. USCITA/REL: 26.06.1925. COPIA/COPY: 35mm, 382 m., 18' (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Der Film im Film fu la risposta tedesca alla moda, diffusasi verso la metà degli anni Venti, dei film didattici di carattere semi storico che esploravano "dietro le quinte" lo sviluppo tecnologico e artistico della cinematografia. Diretto da Friedrich Porges (1890-1978), giornalista, sceneggiatore e regista nato a Vienna, e pubblicizzato come *Kulturfilm*, si articolava in sei parti che analizzavano i vari aspetti della produzione cinematografica: "Storia della cinematografia", "Sviluppo tematico del cinema", "Il miracolo del cinema", "Lo sviluppo del cinema", "Dalla pellicola al film completo" e "Il lavoro artistico sul film". Come i suoi

Der Film im Film *was the German answer to the mid-1920s trend for behind-the-scenes and quasi-historical educational films about the technological and artistic development of cinematography. Directed by the Vienna-born journalist, screenwriter, and director Friedrich Porges (1890-1978) and promoted as a* Kulturfilm*, it consisted of six parts exploring the various realms of filmmaking: "The History of Cinematography," "The Thematic Development of Film," "The Miracle of Film," "The Development of Film," "From the Filmstrip to the Finished Film," and "Artistic Work on Film." Similar*

omologhi francesi e americani, *Der Film im Film* si apriva con una ricostruzione degli albori del cinema, dal taumatropio alle fotografie sequenziali di Muybridge, fino alle prime cineprese e ai primi proiettori. Esaminava poi i singoli settori della produzione cinematografica, come i trucchi cinematografici, l'elaborazione dei copioni, i costumi e gli accessori di scena, i movimenti di macchina e i servizi di laboratorio cinematografico. Un particolare interessante: benché il consulente scientifico del film, il dottor Curt Thomalla, fosse il capo dell'archivio cinematografico medico dell'Ufa, non venivano menzionati i film didattici e di ricerca non destinati al circuito commerciale.
La sesta sezione – la più interessante e l'unica che ci sia (in parte) pervenuta – contiene numerose sequenze girate "dietro le quinte" nei più importanti studi cinematografici tedeschi all'apogeo della cinematografia weimariana: tra l'altro, il set viennese di *Das alte Gesetz* di E. A. Dupont (1923); Hanns Schwarz, Harry Liedtke e Hanni Weisse durante le prove di *Nanon* (1923); riprese effettuate durante la realizzazione di *Die Nibelungen* di Fritz Lang (1922–24) e durante quella di *Das Wachsfigurenkabinett* di Paul Leni (1924); infine le sequenze del Calvario e del Monte degli Ulivi filmate allo studio di Staaken per *I.N.R.I.* di Robert Wiene (1923), con Henny Porten e Asta Nielsen.
La prima di *Der Film im Film* ebbe luogo al Richard Oswald-Lichtspiele di Berlino. Il film possiede una struttura precisa, analoga a quella di un reportage filmato, e si può paragonare al simile, ma più tardo *Filmstadt Hollywood* (1928), tratto dal libro omonimo di Arnold Höllriegel. "Il cinema non è un gioco da bambini", conclude l'ultima didascalia, "ma un sacco di lavoro!" – Dimitrios Latsis

to its French and American counterparts, Der Film im Film *opened with an account of the beginnings of cinema from the Thaumatrope through Muybridge's sequential photographs up to the first cameras and projectors. It then proceeded to cover the individual areas of filmmaking, including trick photography, script development, costume and props, camerawork, and film laboratory services. Interestingly, although the scientific advisor of the film, Dr. Curt Thomalla, was in charge of the medical film archive at Ufa, non-theatrical motion pictures for education and research were not mentioned.*
In the sixth and perhaps most intriguing section, which is the only one that partly survives, various "behind-the-scenes" shots from the major German film studios at the height of Weimar-era filmmaking can be seen, including: the Viennese set of E. A. Dupont's Das alte Gesetz *(1923), Hanns Schwarz, Harry Liedtke, and Hanni Weisse during rehearsals for* Nanon *(1923), production shots from the making of Fritz Lang's* Die Nibelungen *(1922–24), footage from the making of Paul Leni's* Das Wachsfigurenkabinett *(1924), and the Calvary and Mount of Olives sequences filmed at the Staaken studio for Robert Wiene's* I.N.R.I. *(1923) with Henny Porten and Asta Nielsen.*
Der Film im Film *premiered at Berlin's Richard Oswald-Lichtspiele. The film shows a distinct structure more along the lines of a filmed report, and compares with the similar but later* Filmstadt Hollywood *(1928), based on the book of the same title by Arnold Höllriegel. "Film is not child's play," the last intertitle concludes, "but a lot of work!" – Dimitrios Latsis*

DIE WUNDER DES FILMS: EIN WERKLIED VON DER ARBEIT AM KULTURFILM [Le meraviglie del cinema: ode industriale al lavoro nel Kulturfilm / The Wonders of Film: An Industrial Ode to Work in Kulturfilm] (DE 1928)
REGIA/DIR, SCEN: Edgar Beyfuß. PROD: Dr. Edgar Beyfuß-Film (Berlin). DIST: Weltfilm. V.C./CENSOR DATE: 02.09.1929. COPIA/COPY: 35mm, 1337 m. (orig. 1387 m.), 50' (22 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Die Wunder des Films è uno dei tanti film tedeschi degli anni Venti che trattavano il tema del cinema riutilizzando materiali d'archivio. Tra gli altri citiamo *Der Film im Film* di Friedrich Porges (1924) e la produzione Ufa *Henny Porten. Leben und Laufbahn einer Filmkünstlerin* (Henny Porten: vita e carriera di un'artista cinematografica, 1928). Queste opere vennero talvolta classificate come "film trasversali" (*Querschnittsfilme*), poiché offrivano agli spettatori i campioni più significativi (ossia una sezione trasversale) di un determinato settore della produzione cinematografica contemporanea. *Die Wunder des Films* è però un caso unico perché è dedicato al *Kulturfilm* – il film scientifico, didattico e promozionale – anziché all'industria dell'intrattenimento e alle sue star. Il regista, Edgar Beyfuß (1893-1936), non fu solo un produttore di *Kulturfilm*, ma anche un prolifico scrittore e conferenziere sull'argomento, e nel 1924 curò il monumentale *Kulturfilmbuch*. Per *Die Wunder des Films*, Beyfuß ricevette un finanziamento dal Bund Deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller (Associazione dei cineasti tedeschi del settore didattico e culturale).

Die Wunder des Films *is one of several German films from the 1920s that thematized filmmaking through the re-use of existing archival footage. Other titles include Friedrich Porges's* Der Film im Film *from 1924 and the Ufa production* Henny Porten. Leben und Laufbahn einer Filmkünstlerin *(Henny Porten: Life and Career of a Film Artist) from 1928. These were often classified as "cross-section films" (*Querschnittsfilme*), because they presented viewers with significant samples (i.e., a cross-section) of a given sector of contemporary film production. But* Die Wunder des Films *is unique in its focus on* Kulturfilm *– scientific, educational, and promotional film – rather than the entertainment industry and its stars. The film's director, Edgar Beyfuß (1893-1936), was not only a producer of* Kulturfilms*, but also a prolific writer and lecturer on the topic, who edited the monumental* Kulturfilmbuch *of 1924. For* Die Wunder des Films*, Beyfuß received funding from the Bund Deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller (Association of German Educational and Cultural Filmmakers).*

Dedicato al "cineoperatore ignoto", *Die Wunder des Films* cerca di illustrare le competenze e le tecniche delle troupe cinematografiche che operavano "sotto traccia" in istituzioni come l'Ufa-Kulturabteilung (la sezione culturale dell'Ufa) e l'Institut für Kulturforschung (Istituto di ricerca culturale). Il film rappresenta anche una preziosa documentazione del lavoro delle cineoperatrici e di altre donne in altri ruoli nell'industria cinematografica (tra cui Lotte Reiniger e Lola Kreutzberg, come attestano i cortometraggi della sezione "Weimar" delle Giornate di quest'anno). Oltre alla questione della manodopera cinematografica, *Die Wunder des Films* documenta pure il variegato ventaglio di tecniche e tecnologie che rendevano possibile la realizzazione dei *Kulturfilm*: dispositivi per filmare le operazioni chirurgiche, tecniche per manipolare la percezione temporale (riprese time-lapse e al rallentatore), varie forme di animazione e infine le tecnologie del colore. Offre inoltre un'interessante prospettiva storica sulla pratica dei film sperimentali, sottolineando i nessi tra l'avanguardia del periodo tra le due guerre e i settori della produzione cinematografica che noi oggi definiremmo "film utili".

Beyfuß produsse almeno due versioni di *Die Wunder des Films*, che fu originariamente realizzato senza didascalie, affinché lo stesso Beyfuß potesse tenere la sua conferenza durante la proiezione; distribuì però anche una versione autonoma con didascalie (quella qui proiettata). Nel medesimo anno, inoltre, riutilizzò una parte dello stesso materiale per realizzare un film sonoro più breve, intitolato *Wie ein Trickfilm entsteht* (Come si fa un film di trucchi, 1929).

Die Wunder des Films venne distribuito in vari ambiti, e tra l'altro dalla Weltfilm, società di sinistra nota soprattutto perché si occupava della distribuzione dei film sovietici, ma che fungeva anche da canale di diffusione per *Kulturfilm* e documentari (accanto al film di Beyfuß, il catalogo della Weltfilm per il 1929 comprendeva titoli come *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* [Berlino, sinfonia di una grande città] di Ruttmann, il *Kulturfilm* dell'Ufa *Das Blumenwunder* [Il miracolo dei fiori] e numerosi film di Albrecht Viktor Blum). Beyfuß collaborò anche con l'associazione cinematografica di sinistra Volksfilmverband (Associazione cinematografica popolare) e contribuì regolarmente alla rivista dell'associazione, *Film und Volk*, con articoli su temi quali cinema e medicina, cinema a colori, cinema sonoro e altri ancora. Il Volksfilmverband offriva un vantaggioso circuito di proiezioni a film come *Die Wunder des Films*, che (accompagnato dalle conferenze di Beyfuß) girò le sedi locali dell'associazione a Berlino, Braunschweig e in altre città. – Michael Cowan

Dedicated to the "unknown cameraman," Die Wunder des Films *seeks to showcase the skills and techniques of film crews working "below the line" at institutions such as the Ufa-Kulturabteilung (Ufa Cultural Department) and the Institut für Kulturforschung (Institute for Cultural Research). The film is also especially valuable as a documentation of the camera* women *and other female crew members working widely within the film industry (including Lotte Reiniger and Lola Kreutzberg, both of whom feature in the Giornate's "Weimar Shorts" series this year). Beyond the question of film labour, however,* Die Wunder des Films *also provides a documentation of the many technologies and techniques that made* Kulturfilm *possible: devices for filming medical operations, techniques for manipulating temporal perception (time-lapse and slow-motion filming), various forms of animation, and colour technologies. In addition, it offers an interesting historical perspective on the practice of experimental film, which underscores the infrastructural links between the interwar avant-garde and sectors of film production we would now classify as "useful cinema."*

Beyfuß made at least two versions of Die Wunder des Films. *The film was originally created without intertitles so that Beyfuß himself could lecture during the screening. But he also released a stand-alone version with intertitles (the one shown here). And he then re-used some of the same material to make a shorter sound film the same year, with the title* Wie ein Trickfilm entsteht *(How a Trickfilm is Made, 1929).*

Die Wunder des Films *found distribution, among other places, within the left-wing distribution company Weltfilm, which is best-known as a distributor of Soviet film, but also served as an outlet for* Kulturfilms *and documentaries. (Alongside Beyfuß's film, the 1929 Weltfilm catalogue also included titles such as Ruttmann's* Berlin, Symphony of a City, *the Ufa* Kulturfilm Das Blumenwunder *[The Miracle of Flowers], and numerous films by Albrecht Viktor Blum). Beyfuß was also a collaborator with the left-wing film society Volksfilmverband (People's Film Association), and regularly contributed to the society's journal* Film und Volk, *with articles on film and medicine, colour film, sound film, and other topics. The Volksfilmverband offered an advantageous screening circuit for films like* Die Wunder des Films, *which toured (with Beyfuß lecturing) through the society's local chapters in Berlin, Braunschweig, and other cities. – Michael Cowan*

Prog. 4 Non proprio Hollywood: Gran Bretagna e Canada / *Not Quite Hollywood: Britain and Canada*

THE INVENTOR OF KINEMATOGRAPHY (Gaumont Graphic No. 1059) (GB 1921)
PROD: Gaumont Graphic. USCITA/REL: 16.05.1921. COPIA/COPY: 35mm, 73 m. [226 ft.], 2'08" (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Il 5 maggio 1921, nel corso di un acceso dibattito sul futuro del

On 5 May 1921, during a heated discussion about the future

cinema britannico organizzato dall'ex ministro dell'Informazione Lord Beaverbrook, William Friese-Greene, un pioniere ormai dimenticato che aveva realizzato alcune delle primissime immagini fotografiche in movimento negli anni 1888-1891, prima dell'avvento del kinetoscopio, si alzò in piedi per sollevare un'obiezione procedurale, ma fu colpito da un fatale attacco cardiaco: aveva 65 anni. Le drammatiche circostanze della sua morte spinsero i rappresentanti dell'industria cinematografica britannica, colti da un giustificato ancorché passeggero senso di colpa, a onorarne la memoria come "Inventore della cinematografia" (iscrizione che ancora figura sulla sua tomba nel cimitero londinese di Highgate), osservando un minuto di silenzio in molti cinema e organizzando per lui un grandioso funerale, con l'attiva partecipazione di Will Day, il pioniere del collezionismo e della storiografia sul cinema. Il cinegiornale *Gaumont Graphic* filmò le immagini del funerale il 13 maggio 1921, con la bara di Friese-Greene sormontata da un proiettore cinematografico e da uno schermo sul quale si leggono le parole "The End". – Dimitrios Latsis

of British cinema convened by former Minister of Information Lord Beaverbrook, William Friese-Greene, a by-then forgotten pioneer who had shot some of the very first moving pictures during the pre-Kinetoscope years of 1888-1891, got on his feet to raise an objection to the proceedings and suffered a fatal heart attack at age 65. Because of the dramatic nature of his demise the representatives of the British film industry, seized no doubt by a deserved if temporary sense of guilt, sought to honor his memory as "the Inventor of Kinematography" (still inscribed on his grave at London's Highgate Cemetery) by observing a moment of silence in several cinemas and organizing a grand funeral for him, in which Will Day, the pioneering collector and early cinema historian, took an active part. The Gaumont Graphic *newsreel captured the funeral on 13 May 1921, with Friese-Greene's coffin topped by a film projector and a screen on which one can read "The End." – Dimitrios Latsis*

THE EVOLUTION OF THE FILM. SIDELIGHTS ON CINEMA HISTORY. EPISODES 1-7 (Pathé Pictorial no. 534, 535, 540, 547, 548) (GB 1928)

REGIA/DIR: Wilfred [Will] Day. PROD: Pathé Pictorial. DIST: British Pathé. USCITA/REL: 06-10.1928. COPIA/COPY: 35mm, 382 m., 17'30" (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Will Day è stato probabilmente il primo collezionista sistematico nella storia del cinema. I dispositivi, le invenzioni e i giocattoli ottici da lui raccolti furono esposti per la prima volta allo Science Museum di Londra nel 1922, e nel 1959 furono infine acquisiti dalla Cinémathèque française, ove costituiscono ancora i gioielli della corona della più grande collezione pubblica di apparecchiature cinematografiche e pre-cinematografiche esistente al mondo. Ma Day fu molto più di un collezionista: fu parte integrante dell'industria cinematografica britannica fin dai suoi albori nell'epoca vittoriana, oltre che un entusiastico conferenziere e storico del cinema (anche se, bisogna riconoscerlo, non all'altezza degli standard storiografici odierni e con una certa propensione al nazionalismo, comune del resto a molti suoi contemporanei). Quando la sua collezione giunse in Francia, i reperti vennero ripartiti in base alla tipologia (carte, apparecchiature e film) tra la Cinémathèque e il CNC; di conseguenza il contesto completo delle attività di Day, come peculiare storiografo degli esordi e della preistoria del medium, non è venuto alla luce fino a pochi anni fa.

Al di là dei criteri nazionalistici e in qualche misura opportunistici con cui organizzò e promosse la sua collezione – quando questa fu messa in vendita per la prima volta nel 1930 egli chiese un prezzo di 10.000 sterline, l'equivalente di quattro milioni di sterline odierne – Day la utilizzò anche nelle sue attività di educatore e produttore cinematografico. Cercò di inserire le riprese che raccoglieva in filmati di carattere documentario, e ne registrò la storia in un manoscritto inedito, *25,000 Years to Trap a Shadow*. Teneva conferenze e presentava dimostrazioni, seguendo le orme di Muybridge, Marey, Dickson

Will Day was likely cinema history's first systematic collector. The devices, optical toys, and inventions he assembled were first put on display at the Science Museum in London in 1922, and were eventually acquired by the Cinémathèque française in 1959, where they still form the crown jewels of the world's largest public collection of cinematic and pre-cinematic apparatus. But Day was much more than a collector: he was an integral part of the early British film industry since its Victorian days, and an enthusiastic lecturer and writer on cinema history (though admittedly not up to today's historiographical standards, and with a nationalist bent, like many of his contemporaries). When his collection came to France its holdings were split according to format (papers, devices, and films) among the Cinémathèque and the CNC, and as a result the full context of Day's activities as an idiosyncratic historian of the medium's early days and prehistory has not come to the fore until recent years.

Beyond the nationalistic and somewhat opportunistic fashion in which Day organized and promoted his collection – his asking price for the collection when it was first put up for sale in 1930 was £10,000, the equivalent of £4 million today – he also used it in his activities as an educator and film producer. He sought to incorporate the footage he collected in documentary films and chronicled their history in his unpublished manuscript, 25,000 Years to Trap a Shadow. *He lectured and presented demonstrations, following in the footsteps of Muybridge, Marey, Dickson, and others who had combined edification and scientific*

e altri, che nelle loro apparizioni pubbliche avevano unito edificazione morale e divulgazione scientifica.
Logicamente, il passo successivo fu quello di filmare le sue dimostrazioni, e proprio questo egli si accinse a fare nel 1928 per il cinegiornale *Pathé Pictorial* con una serie di brevi episodi intitolata *The Evolution of the Film. Sidelights on Cinema History* (il numero totale varia: il sito web della British Pathé ne cita cinque, mentre il CNC ne elenca sette, ma senza indicare dettagli di proiezione). I brevi frammenti, che formano una cronaca anglocentrica, interrotta solo da saltuarie digressioni sui pionieri francesi del medium, illustrano i contributi di R.W. Paul, William Friese-Greene, Joseph Plateau, Charles-Émile Reynaud, Thomas Edison, Georges Méliès e dei fratelli Lumière, nonché di figure meno note come Félicien Trewey e Alexander S. Jones, tramite dimostrazioni delle loro invenzioni, tra cui il kinora, l'animatografo, il prassinoscopio, il cinématographe, il matagraph, il fenachistiscopio, il taumatropio e lo zootropio. Contemporaneo di *L'Histoire du cinéma par le cinéma* di Grimoin-Sanson, il film di Day (le uniche copie superstiti di entrambi i film sono conservate nel medesimo archivio francese), ci offre una dimostrazione interattiva e fondata su solide ricerche, proveniente dall'altra sponda della Manica, e costituisce anche un precoce esempio del tipo di apprendimento basato sugli oggetti che i musei del cinema promuovono ancor oggi. – Dimitrios Latsis

popularization in their public appearances.
The next logical step was for him to film these demonstrations, and that's exactly what he undertook to do in 1928 for the Pathé Pictorial *newsreel in a series of short episodes entitled* The Evolution of the Film. Sidelights on Cinema History *(the total number varies, with five cited on the British Pathé website, and seven listed by the CNC but without screening details). An Anglo-centric chronicle with only occasional side-trips to French pioneers of the medium, the brief snippets survey the contributions of R.W. Paul, William Friese-Greene, Joseph Plateau, Charles-Émile Reynaud, Thomas Edison, Georges Méliès, and the Lumières, as well as lesser-known figures like Félicien Trewey and Alexander S. Jones, through demonstrations of their inventions, including the Kinora, the Animatographe, the Praxinoscope, the Cinématographe, the Matagraph, the Phenakistiscope, the Thaumatrope, and the Zoetrope. As a contemporary to Grimoin-Sanson's* L'Histoire du cinéma par le cinéma, *Day's film (the only surviving complete copy, both at the same French archive), provides a well-researched and interactive show-and-tell from the other side of the Channel, while also functioning as an early incarnation of the kind of object-based learning that museums of cinema foster to this day. – Dimitrios Latsis*

ONE PICTURE IS WORTH A THOUSAND WORDS: THE PLANT BEHIND THE PICTURES (The Plant) (CA, 1920s)
PROD, DIST: Ontario Motion Picture Bureau. COPIA/COPY: DCP, 6' (da/from 35mm, 382 m. [1253 ft.]); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library and Archives Canada, Ottawa.

Nella lunga storia della cinematografia non-fiction canadese, sponsorizzata dalla pubblica amministrazione, rientra l'istituzione, nel 1917, del primo servizio statale di produzione cinematografica in tutto il mondo, l'Ontario Motion Picture Bureau (OMPB). Inaugurato nel momento culminante della prima guerra mondiale, questo predecessore dell'assai più noto National Film Board aveva essenzialmente il compito di produrre propaganda per il tempo di pace e film didattici destinati ad agricoltori, scolari e immigrati giunti da poco nel paese. Questi film erano semplici miniconferenze illustrate, dirette a un pubblico molto poco istruito, ma (così almeno si auguravano i burocrati che ne erano stati i committenti) impressionabile, di cittadini canadesi delle regioni rurali; di conseguenza, facevano assai raramente sfoggio delle fioriture stilistiche o dello spirito di autoriflessione che sarebbero diventati i tratti distintivi del *cinéma-vérité* post-griersoniano, quale si affermò in Canada dopo la seconda guerra mondiale. L'OMPB sfornava invece cortometraggi da un rullo "scenografici" o "di processo" che promuovevano il paesaggio e le risorse naturali canadesi, o seguivano il processo di produzione industriale in una logica fordista da catena di montaggio.
Il rullo che contiene *The Plant Behind the Pictures*, seguendo appunto tale logica, celebra la produttività e le infrastrutture industriali del

The long history of Canadian non-fiction and government-sponsored filmmaking includes the 1917 formation of the world's first state-owned film production service, the Ontario Motion Picture Bureau (OMPB). Inaugurated at the height of World War I, this predecessor of the much better known National Film Board was essentially tasked with producing peace-time "propaganda" and instructional films for farmers, schoolchildren, and recent immigrants. These films were pretty straightforward mini-illustrated lectures aimed at a largely illiterate but (so the commissioning bureaucrats hoped) impressionable audience of rural Canadian citizens, so they very rarely exhibit any of the stylistic flourishes or self-reflexivity that would become the hallmarks of the post-Griersonian cinéma-vérité *that took root in Canada after the Second World War. Rather, the OMPB cranked out "scenic" and "process" one-reelers promoting Canadian scenery and natural resources, or following the manufacturing process within a Fordist assembly-line logic.*
The reel that contains The Plant Behind the Pictures *follows that logic in celebrating the country's industrial infrastructure and productivity, with sequences of the Canadian National Railways,*

paese, con sequenze dedicate alle Canadian National Railways, alla Bell Telephone Company of Canada, alla General Motors of Canada, e alla Canadian General Electric. L'aspetto più notevole, tuttavia, è l'inserimento, proprio a metà del rullo, di un intermezzo autonomo di sei minuti che descrive il laboratorio cinematografico dello stesso OMPB. Praticamente contemporaneo, e simile per struttura, a *A Movie Trip Through Filmland* della Eastman Kodak (1921), quest'intermezzo guida lo spettatore lungo la catena della "post-produzione": montaggio dei negativi, sviluppo, asciugatura, montaggio finale e reparti diapositive e didascalie. Il film viene così presentato come un processo e un prodotto simile a tutti gli altri nei lineamenti essenziali della produzione, ma differente in quanto è l'unico che può illustrare la propria formazione. – Dimitrios Latsis

Bell Telephone Company of Canada, General Motors of Canada, and Canadian General Electric. What is remarkable, however, is that midway through the reel, a different kind of "assembly line" is introduced, in a six-minute self-contained segment of the OMPB's own film laboratory. Directly contemporary and similar in structure to Eastman Kodak's A Movie Trip Through Filmland *(1921), this segment guides the spectator through the "post-production" chain of negative assembly, development, drying, final assembly, and slide and art-title departments. Film is thus presented as a product and a process similar to all the others in the basic outlines of its production, yet distinct in being the only one that could show its own coming-into-being.*
Dimitrios Latsis

[OPENING OF BRITISH INSTRUCTIONAL FILMS STUDIO] (GB 1928)
PROD: British Instructional Films. USCITA/REL: 11.1928. COPIA/COPY: 35mm, 254 ft., 3'44" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Proprio come i suoi omologhi in Canada (il Canadian Government Motion Picture Bureau) e in Germania (l'Ufa-Kulturabteilung), la British Instructional Films fu fondata subito dopo la fine della prima guerra mondiale e beneficiò della successiva introduzione del formato 16mm nel 1923. I fondatori del BIF, H. Bruce Woolfe e A.E. Bundy, furono pionieristici produttori di documentari nell'era pre-Grierson, ma operarono in un contesto tardo-coloniale in cui il BIF andò specializzandosi in film dedicati alla geografia, alla scienza e alla natura; tra questi, la serie "Secrets of Nature" (1922-1933; in seguito passò alla Gaumont-British Instructional), che ebbe notevole successo.I film del BIF avrebbero poi formato l'ossatura della Empire Film Library. Agli inizi dell'era del sonoro, la società aveva raggiunto dimensioni tali da poter costruire nel Hertfordshire i propri stabilimenti di produzione denominati Welwyn Studios. Lo studio faceva parte del più ampio progetto di sviluppo urbano di Welwyn Garden City, progettato dall'architetto Louis de Soissons e inaugurato nel novembre 1928 dal segretario per le Colonie L.S. Amery. Il BIF finì coll'essere una delle tante vittime della transizione al sonoro e nel 1931 fu assorbito da una società più grande, la British International Pictures.

Dimitrios Latsis

Just like its counterparts in Canada (the Canadian Government Motion Picture Bureau) and Germany (the Ufa-Kulturabteilung), British Instructional Films was founded right after the end of World War I, and benefitted from the subsequent introduction of the 16mm format in 1923. BIF's founders H. Bruce Woolfe and A.E. Bundy were pioneering producers of non-fiction in the pre-Grierson era, but operated within a late colonial context in which BIF came to specialize in geographic, scientific, and nature films, including its successful "Secrets of Nature" series (1922-1933; after which the series transferred to Gaumont-British Instructional). Its films later formed the backbone of the Empire Film Library. By the early sound era the company was large enough to build its own production facilities at Welwyn Studios in Hertfordshire. The studio was part of the larger Welwyn Garden City development designed by architect Louis de Soissons, and was inaugurated in November of 1928 with Secretary for the Colonies L.S. Amery officiating. Ultimately BIF was one of the many victims of the transition to sound, and was absorbed into the larger British International Pictures in 1931.
Dimitrios Latsis

SECRETS OF A WORLD INDUSTRY – THE MAKING OF CINEMATOGRAPH FILM (Vanity Fair Pictorials, Issue 13) (GB 1922) [estratto/*excerpt*]
PROD: Walturdaw Company. USCITA/REL: 01.1922. COPIA/COPY: 35mm, 481 ft., 7'49" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Insieme a *The Plant Behind the Pictures* (Canada) e a *A Trip Through Filmland* della Kodak (Stati Uniti), *Secrets of a World Industry* rappresenta un diverso tipo di tour dietro le quinte, quello nel funzionamento interno del mondo del cinema: l'attenzione qui è rivolta alla

Along with The Plant Behind the Pictures *(Canada) and Kodak's* A Trip Through Filmland *(United States),* Secrets of a World Industry *represents a backstage tour of a different kind into the inner workings of the movies: the focus here is*

produzione della celluloide, "un processo scientifico che richiede vaste conoscenze e duro lavoro, e che [nel 1921] è diventato uno dei settori industriali più importanti del mondo", come ci informa una delle prime didascalie. Seguendo lo schema della "catena di montaggio" già adottato nei cortometraggi precedenti, questo film ci offre un panorama estremamente dettagliato delle fasi successive del processo: dalla foratura della pellicola al trattamento e alla stampa del negativo, fino alla stampa e al montaggio delle copie positive e poi all'imballaggio e alla spedizione delle copie da distribuire. Come avveniva anche per il processo di colorazione a mano delle prime pellicole, i lavoratori che appaiono in queste scene sono in maggioranza donne, a testimonianza della manodopera femminile occulta che per più di un secolo ha permesso la circolazione dei film (compreso questo). Il cortometraggio fu prodotto da Walturdaw, una delle prime case cinematografiche britanniche, che oltre a produrre film informativi e didattici si era specializzata nella produzione di cineprese e proiettori. Pur avendo da tempo cessato la produzione, continuò l'attività di distribuzione fino al 1924; *Secrets of a World Industry* uscì all'interno del numero 13 di *Vanity Fair Pictorials*, un cinegiornale lanciato da poco che ebbe vita breve. – Dimitrios Latsis

on the manufacture of celluloid, "a scientific process involving wide knowledge and hard work and, [by 1921] one of the first industries in the world," as an early intertitle informs us. Following the "assembly line" format of the earlier shorts, we are given a sequential and highly detailed overview of the process: from puncturing the sprocket holes into the film strip, processing and printing the exposed negative, and striking and editing the positive prints, to boxing up and shipping those prints for distribution. As was the case in the hand-coloring process of early films, the majority of workers featured here are women, showcasing the hidden female labor that enabled the circulation of film (including this example) for more than a century. The short was produced by Walturdaw, one of the first British film companies, specializing in the manufacture of film cameras and projectors in addition to producing educational and information films. Although the company had long ceased production, they continued as distributors until 1924; Secrets of a World Industry *was released as part of Issue 13 of a recently launched but ultimately short-lived cine-magazine called* Vanity Fair Pictorials. – *Dimitrios Latsis*

AROUND THE TOWN AND EVERYWHERE, Issue 118 (estratto/extract): BRITISH FILM STARS AND STUDIOS (GB 1921)

REGIA/DIR: ?. CAST: Reginald Bromhead, W.P. Kellino, C.C. Calvert, Josephine Earle, Billy Bevan. PROD: Around the Town Ltd. / Gaumont Company. DIST: Gaumont Company. USCITA/REL: 10.1921. COPIA/COPY: 35mm, 185 ft., 2'30" (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Around the Town, prodotto dalla Gaumont, nacque come cinegiornale settimanale dedicato al mondo dello spettacolo; si specializzò nelle riprese degli spettacoli teatrali che andavano in scena in quel momento. Fu quindi naturale che il numero 118 spostasse l'attenzione sul cinema, o quanto meno sulla sua versione autoctona britannica. La "città" menzionata nel titolo era sempre Londra, ma quest'episodio ci mostra gli studio Gaumont a Shepherds Bush. Come nei tour filmati degli studi hollywoodiani che si susseguirono negli anni Venti, anche qui balzano in primo piano gli impianti di produzione della società, e vediamo al lavoro dirigenti, registi e divi. Il capo dello studio Reginald Bromhead, alla sua scrivania, discute alcune scene con i produttori W.P. Kellino e C.C. Calvert. Calvert prepara poi un primo piano di Josephine Earle, un'attrice americana che si era trasferita nel Regno Unito nel 1917 e comparve in molti film della Gaumont, tra cui quattro film di Calvert nella serie British Screencraft. I tentativi patriottici di fondare e promuovere, negli anni Venti, un'industria cinematografica britannica tutta locale su scala simile a quella di Hollywood (benché spesso con capitali e star francesi e americani) furono casuali e in ultima analisi sterili, e sfociarono infine nel provvedimento legislativo chiamato Cinematograph Films Act o "Quota" Act del 1927. Per quanto riguarda la Gaumont, i fratelli Bromhead, Alfred Claude [A.C.] e Reginald, rilevarono gli interessi francesi nel 1922 grazie al

Around the Town *started as a weekly entertainment cinemagazine produced by Gaumont that specialized in scenes from current stage shows. It was therefore natural that Issue 118 branch out into the movie business, or its homegrown iteration in Britain at any rate. While the "town" mentioned in the newsreels title was always London, this installment showcased the Gaumont Studios at Shepherds Bush. As in the Hollywood filmed studio tours that followed throughout the 1920s, the company's production facilities are highlighted, while executives, directors and stars are shown at work. Here, studio head Reginald Bromhead is seen at his desk discussing scenes with producers W.P. Kellino and C.C. Calvert. Calvert is then shown arranging a close-up of Josephine Earle, an American actress who moved to the UK in 1917 and appeared in many Gaumont films, including four Calvert films in the British Screencraft series. Patriotic attempts to establish and promote a homegrown British film industry on a scale similar to Hollywood in the 1920s (albeit often with French and American capital and stars) were haphazard and ultimately unsuccessful, leading to the Cinematograph Films or "Quota" Act 1927. As for Gaumont, the Bromhead brothers, Alfred Claude [A.C.] and Reginald, bought out the French interests in 1922 with funding*

finanziamento di Isidore Ostrer, inaugurando così un periodo produttivo per i Lime Grove Studios di Shepherd's Bush dove, sotto l'egida della Gaumont-British e successivamente della Rank Organization, furono girati alcuni dei più importanti film britannici. – Dimitrios Latsis

from Isidore Ostrer, inaugurating a productive period for the Lime Grove Studios at Shepherd's Bush, where some of the most prominent British films were shot under the Gaumont-British and subsequently Rank Organization regimes. – Dimitrios Latsis

RUNNING A CINEMA (GB 1921)

REGIA/DIR, SOGG/STORY, ANIM: Dudley Buxton. PROD: Frank Zeitlin, Kine Komedy Kartoons. USCITA/REL: 10.1921. COPIA/COPY: 35mm, 457 ft., 6'30" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Running a Cinema (che fa parte di una serie intitolata "Memoirs of Miffy"), è uno dei rari film che descrivono dietro le quinte l'attività delle sale cinematografiche, ed è un caso doppiamente unico perché a tale scopo adotta l'animazione. Il nostro eroe, Miffy, legge un'inserzione pubblicitaria che segnala la vendita di un cinema. Lo acquista e, in una serrata serie di gag visive, svolge le mansioni di gestore, portiere e addetto alla biglietteria. Vediamo poi l'orchestra automatica e il proiettore, seguiti da un finto programma di attrazioni formato da un cinegiornale ("The Weakly Budget" [Il bilancio settimanale/Il magro bilancio]), la parodia di un film sulla natura ("The Mule and the Butterfly" [Il mulo e la farfalla]), e un serial western ("Dirty Dick's Destiny"[Il destino di Dick il sudicione]). Con la sua decisa *mise-en-abyme*, il film si colloca nella tradizione di *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edison, 1902) anticipando anche successivi gioielli comici quali *Sherlock, Jr.* di Keaton (1924). Ma più ancora, con la sua lieve satira delle norme che governavano la programmazione dei film, mostra quanto, già negli anni Venti, l'intera popolazione si fosse ormai adattata al funzionamento interno dell'industria cinematografica.

Dudley Buxton (1884-1951) esordì come disegnatore comico e illustratore di cartoline che nel corso della prima guerra mondiale confluirono nei cartoni animati propagandistici. Benché Donald Crafton ne denunci giustamente "l'infimo livello di ispirazione narrativa", in questa serie di film Buxton fu uno dei primi a impiegare il metodo del disegno su rodovetro al di fuori degli Stati Uniti. La serie cinematografica non durò a lungo, ma Buxton riuscì a mantenere in vita Miffy come protagonista di una striscia a fumetti su vari quotidiani di provincia del Regno Unito, nel corso degli anni Trenta. – Dimitrios Latsis

One of the rare films to look behind the scenes of film exhibition, Running a Cinema *(part of a series entitled "Memoirs of Miffy") is doubly unique for doing so by way of animation. Our hero, Miffy, reads an advertisement of a cinema for sale. He then takes over, and in a fast series of visual gags performs the duties of a manager, commissionaire, and ticket seller. The automatic orchestra and projector are then shown, followed by a mock program of attractions consisting of a newsreel ("The Weakly Budget"), a burlesque nature film ("The Mule and the Butterfly"), and a Western serial ("Dirty Dick's Destiny"). With its strong* mise-en-abyme, *the film follows in the tradition of* Uncle Josh at the Moving Picture Show *(Edison, 1902) while anticipating later comedic gems such as Keaton's* Sherlock, Jr. *(1924). But more than that, with its gentle mockery of film programming norms it shows how attuned the general population already was to the inner workings of the movie business by the 1920s.*

Dudley Buxton (1884-1951) started as a comic illustrator and postcard artist who went into cartoon propaganda films during World War I. While Donald Crafton is right to call out their "abysmal level of narrative inspiration," in this series of films Buxton was among the first to utilize the cel animation method outside the United States. Although the series was short-lived, Buxton kept Miffy alive as a comic-strip character in provincial newspapers across the UK into the 1930s. – Dimitrios Latsis

MEET JACKIE COOGAN (GB 1924)

REGIA/DIR: ? PHOTOG: ? CAST: Sir Oswald Stoll, Dennis Stoll, Jackie Coogan, Jack Coogan, Sr., Jeffrey Bernerd, Joan Lockton, Maie Hanbury, Henry Victor, Harry Beasley. PROD: Stoll Film Company. USCITA/REL: 25.09.1924. COPIA/COPY: 35mm, 941 ft., 11' (16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Nel 1924, tre anni dopo aver interpretato *The Kid (Il monello)* di Charlie Chaplin, e due anni dopo aver impersonato Oliver Twist facendo stringere il cuore a tutti gli spettatori, Jackie Coogan girò il mondo in una cosiddetta "crociata dei bambini", organizzata per soccorrere gli orfani nelle aree di conflitto del Vicino Oriente. Giunse in Europa da New York sul piroscafo *Leviathan* e soggiornò al Savoy

In 1924, three years after he had starred in Chaplin's The Kid *and two since he'd wrung hearts with his portrayal of Oliver Twist, Jackie Coogan toured the world on a so-called "Children's Crusade" to bring relief to orphans caught up in the troubles in the Near East. He crossed from New York to Europe on the S.S.* Leviathan *and stayed*

di Londra. Sir Oswald Stoll ottenne un grande successo pubblicitario per l'industria cinematografica britannica organizzando una visita della star hollywoodiana e di suo padre agli studio di Cricklewood (dove in seguito Asquith avrebbe girato *Shooting Stars*), cosa che tra l'altro consentì agli spettatori britannici la rara occasione di gettare uno sguardo dietro le quinte. Ci viene così fatti fare un giro guidato dei vari ambienti, dove intravediamo tra l'altro il set di *The Sins Ye Do*, diretto da Fred LeRoy Granville. Sia il personale dello studio, sia il pubblico che attende all'esterno sembrano in totale adorazione del piccolo divo.– Bryony Dixon

at the Savoy in London. In a great coup for the British film industry Sir Oswald Stoll secured a visit by the Hollywood star and his father to the Cricklewood studios (where Asquith's Shooting Stars *would later be filmed), in the process allowing the British public a rare glimpse behind the scenes. We get a guided tour of the various spaces and get a feel for life on the lot, including a glimpse on the set of* The Sins Ye Do*, directed by Fred LeRoy Granville. Studio staff and the public waiting outside seem thoroughly star-struck. – Bryony Dixon*

CUT IT OUT: A DAY IN THE LIFE OF A CENSOR (GB 1925)

REGIA/DIR: Adrian Brunel. SOGG/STORY: Adrian Brunel, Edwin Greenwood, J.O.C. Orton. PHOTOG: Henry Harris. MONT/ED: Ivor Montagu. CAST: Adrian Brunel (*sindaco/Major Maurice Cowley*), Henry Harris (*Izzy Panhard, l'operatore/the cameraman*), John Orton (*Rudge Z. Whitworth, il regista/the director*), Lionel Rich (*il cattivo/the villain*), Edwin Greenwood (*Harper Sunbeam, il censore/the censor*), Miles Mander, Mrs. Miles Mander. prod: Michael Balcon, Gainsborough Pictures. DIST: W & F Film Service. USCITA/REL: 11.1925. COPIA/COPY: 35mm, 1211 ft., 19' (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Un aspetto fondamentale dell'industria cinematografica che assai raramente veniva alla luce (e ancor meno alla luce dei proiettori) era la censura, a metà degli anni Venti strettamente integrata nelle catene di distribuzione e proiezione non solo a Hollywood, ma su scala globale. Sarebbe stato in effetti inconcepibile per qualsiasi studio importante il solo pensiero di prendersi gioco dei vari organismi incaricati di sorvegliare il settore. Ma per l'appena fondata Gainsborough Pictures, che cercava di lasciare il segno con la serie "Gainsborough Burlesque", quest'argomento faceva parte del gioco. Dopo aver parodiato generi come i film di viaggio (*Crossing the Great Sagrada*), i cinegiornali (*The Pathetic Gazette* e *The Typical Budget*), e i film sul pugilato (*Battling Bruisers*), il regista Adrian Brunel e i suoi co-sceneggiatori erano ormai pronti ad affrontare la versione britannica dello Hays Office, il famigerato British Board of Film Censors. Denominato qui "The Society for Detecting Evil in Others" (La società per scoprire il male negli altri) è rappresentato da Harper Sunbeam, personaggio dal nome allegro (Sunbeam significa "raggio di sole") ma dal volto funereo. Sfoggiando l'obbligatorio cappello a cilindro, Sunbeam brandisce il regolamento e procede a misurare la lunghezza delle gonne, salvare una damigella legata ai binari del treno e infine tagliare una scena in cui un soldato che commette "orribili" atti di guerra per di più "sanguina copiosamente". Bryony Dixon ha giudicato "convenzionale e superficiale" questo ritratto (deliberatamente esagerato) della moralità in azione sullo schermo, ma nel cinema britannico la figura del censore sarebbe rimasta un personaggio ricco di fascino, spesso calunniato e ancor più spesso deriso, come dimostra in maniera eloquente il documentario *Empire of the Censors*, realizzato nel 1995 dalla BBC. *Cut It Out* rappresenta anche il primo credit (in questo caso come montatore) di una delle più importanti figure intellettuali della scena cinematografica britannica nel periodo tra le due guerre, Ivor Montagu.– Dimitrios Latsis

*A key aspect of the movie business which very rarely saw the light of day (let alone the light of the movie projector) was censorship, deeply entrenched as it was in the distribution and exhibition chains by the mid-1920s, not only in Hollywood but on a global scale. It would in fact have been impossible for any major studio to even contemplate poking fun at the various bodies tasked with policing the industry. However, for the newly founded Gainsborough Pictures, looking to make a mark with its "Gainsborough Burlesque" series, such subject matter was par for the course. After mocking such genres as the travel film (*Crossing the Great Sagrada*), newsreels (*The Pathetic Gazette *and* The Typical Budget*), and the boxing film (*Battling Bruisers*), director Adrian Brunel and his co-writers were ready to take on the British version of the Hays Office, the infamous British Board of Film Censors. Here called the "The Society for Detecting Evil in Others," it is represented by the cheerfully named but sour-faced Harper Sunbeam. Sporting his obligatory top hat, Sunbeam clasps a rulebook and proceeds to measure skirt-lengths, rescue a damsel tied to the railway tracks, and excise a scene where a soldier committing "horrific" acts of war is also "bleeding profusely." While Bryony Dixon has found this admittedly exaggerated depiction of screen morality-in-action "conventional and superficial," the figure of the censor would remain a fascinating, often maligned and more often mocked, character in British cinema, as the 1995 BBC documentary* Empire of the Censors *eloquently demonstrates.* Cut It Out *also marks the first credit (here as editor) of one of the key intellectual figures of the interwar film scene in Britain, Ivor Montagu. – Dimitrios Latsis*

WHAT'S WRONG WITH THE CINEMA? (GB 1925?)

REGIA/DIR, SOGG/STORY: Adrian Brunel? PROD: Michael Balcon?, Gainsborough Pictures?. USCITA/REL: 11.1925? COPIA/COPY: 35mm, 296 ft., 4' (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Benché non identificato come tale a causa della mancanza di credits, questo gioiello parodistico è forse un altro episodio della serie "Gainsborough Burlesque", diretta Adrian Brunel. Dedicato a un altro aspetto minore, ma anch'esso importante, della produzione cinematografica, cui gli spettatori raramente prestavano soverchia attenzione, *What's Wrong with the Cinema?* cerca di scaricare sulle umili didascalie la responsabilità dei mali che affliggono i titoli. Prodotto, si afferma, "in tre settimane da Ellof A. Grin" (nome che suona all'incirca come "Un sacco di risate) per la Stupid Film Company e diretto da I. Gotyer Steve con l'assistenza di Jonnie Walker, il film (completo di didascalie) è un compendio delle possibilità comiche offerte da una titolazione ricchissima di *double-entendre*s. Le magniloquenti allitterazioni promozionali usate dallo studio nei trailer e nei manifesti si prestano alla parodia, proprio come le convenzioni usate nelle didascalie per indicare il trascorrere del tempo. Le didascalie destinate al pubblico ("agli adulti presenti in sala è consentito tenersi per mano") sembrano riecheggiare le preoccupazioni nutrite dagli esercenti nei primi anni del cinema, mentre l'onnipresente mano del censore è responsabile per l'assenza dal programma di "fanciulle native a seno nudo". Dopo questo lungo catalogo di mali (splendidamente illustrati nelle didascalie), il film conclude che, dopo tutto, "Non c'è NULLA che non va nel cinema: è assolutamente perfetto." E questa è solo la fine della Prima parte, anche se purtroppo "La Seconda parte non sarà mai proiettata…" – DIMITRIOS LATSIS

Although not identified as such due to the lack of credits, this gem of a parody was possibly another entry in the "Gainsborough Burlesque" series directed by Adrian Brunel. Dedicated to another minor if important aspect of film production that audiences rarely gave much thought to, What's Wrong with the Cinema? *sought to attribute much of the blame for the titular malaise to the humble intertitle. Purportedly produced "in three weeks by Ellof A. Grin" for the Stupid Film Company and directed by I. Gotyer Steve with assistance from Jonnie Walker, the film (entirely comprised of title cards) is a compendium of the comedic value of titling with* double-entendres *galore. The studio's alliterative promotional bombast in trailers and posters comes in for mockery, as do title conventions that suggest the passage of time. Titles directed at the audience ("grown ups in the auditorium are permitted to hold hands") might seem a throwback to exhibitors' concerns during the years of early cinema, while the ever-present hand of the censor is responsible for the omission of "topless native girls" from the program. After this long catalogue of ills (beautifully illustrated in the cards), the film concludes that, after all, "NOTHING is wrong with the cinema – it's absolutely perfect." Even this is but the end of Part One, although sadly "Part Two will never be shown…" – DIMITRIOS LATSIS*

Prog. 5 Una parodia di Hollywood / *Hollywood Parody: (Too) Close to Home*

ELLA CINDERS (IT: **Cinema Star**) (US 1926)

REGIA/DIR: Alfred E. Green. SOGG./STORY, SCEN: Frank Griffin, Mervyn LeRoy, dalla striscia/*from the comic strip by* William Conselman & Charles Plumb ("Ella Cinders", prima pubbl./*first published*, 01.06.1925). CONTINUITY: Louis Stevens. DID./TITLES: George Marion, Jr. PHOTOG: Arthur Martinelli. MONT/ED: Robert J. Kern. SCG/DES: E. J. Shulter. CAST: Colleen Moore (*Ella Cinders*), Lloyd Hughes (*Waite Lifter [George Waite]*), Vera Lewis (*"Ma" Cinders*), Doris Baker (*Lotta Pill*), Emily Gerdes (*Prissie Pill*), Mike Donlin (*guardiano dello studio/Film Studio Gateman*), Jed Prouty (*sindaco/The Mayor*), Jack Duffy (*pompiere/The Fire Chief*), Harry Allen (*fotografo/The Photographer*), D'Arcy Corrigan (*montatore/The Editor*), Alfred E. Green (*regista/The Director*), Harry Langdon, E. H. Calvert, Chief Yowlachie, Russell Hopton. PROD: Alfred E. Green, John McCormick Productions. DIST: First National Pictures, Inc. USCITA/REL: 06.06.1926. COPIA/COPY: DCP, 52' (da/*from* 35mm, 6540 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Preservato dalla/*Preserved by the* Library of Congress in collaborazione con/*in cooperation with* Jon. C. Mirsalis.

Il clamoroso successo di *Merton of the Movies* (1924) fece proliferare una moltitudine di prodotti collaterali (fumetto, lavoro teatrale, film e sequel), che indusse a mettere frettolosamente in cantiere svariati prodotti basati sullo schema del rozzo campagnolo alla ricerca della celebrità. Tratto da una serie a fumetti pubblicata sul *Los Angeles Times*

The tremendous success of Merton of the Movies *(1924) spawned a veritable franchise (comic strip, play, film and sequels), resulting in many similar country-bumpkin-on-a-quest-for-stardom properties being rushed into development. Originating as a comic strip published in the* Los Angeles

e diffusa da una catena di giornali in tutti gli Stati Uniti, dal 1925 fino all'inizio degli anni Sessanta, *Ella Cinders* fu uno dei primi film dedicati al dramma delle aspiranti stelline che, come ha illustrato Hilary Hallett nel suo libro del 2013 *Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood*, alla metà degli anni Venti giungevano a Los Angeles riempiendo treni interi.

Questa versione di Cenerentola ("Cinderella") adatta per l'età del jazz accantona il tradizionale motivo del principe azzurro nelle vesti di salvatore (benché lo scioglimento della trama metta in primo piano l'appagamento coniugale, anche a spese di una promettente carriera) e offre a Ella una via di scampo da una vita di duri lavori domestici sotto il giogo tirannico della madre e delle sorellastre, tramite la promessa di "farsi strada" a Hollywood grazie a un concorso per aspiranti attrici. La successiva delusione di Ella non giunge allo scoccare della mezzanotte, ma è provocata dalla disoccupazione che sia abbatteva su quasi tutte le ingenue al loro arrivo a cinelandia.

La comicità del film dipende in gran parte dalla recitazione di Ella, superlativa quanto casuale, poiché le sue reazioni alle situazioni del mondo reale (come nella sequenza culminante dell'incendio, che risulta essere un semplice effetto speciale) sono scambiate per autentica abilità drammatica. Tutto questo sintetizza con efficacia il mantra, frequentissimo ma piuttosto contraddittorio, di molti manuali pre-Actors Studio sulla "recitazione cinematografica": "Sii naturale!" All'opposto, uno dei compiti prescritti dal libro consultato da Ella consiste in "esercizi per gli occhi", allo scopo di esprimere amore, odio, paura e altri sentimenti; ne scaturisce un divertente effetto split-screen che rappresenta in soggettiva la visione di chi è strabico.

Per gli spettatori dei primi anni Venti, Colleen Moore incarnava la disinvoltura delle flapper, le frivole ragazze alla moda dell'epoca: una giovane donna moderna, allegra e tutt'altro che minacciosa,

Ella Cinders, 1926. Locandina australiana/*Australian daybill*. (Hershenson/Allen Archive, West Plains, MO)

Times *and syndicated throughout the US from 1925 until the early 1960s,* Ella Cinders *was one of the first films to focus on the plight of aspiring starlets who, as explored by Hilary Hallett in her 2013 book* Go West, Young Women! The Rise of Early Hollywood, *were arriving by the trainload in Los Angeles in the mid-1920s.*

A "cinder-ella" story for the Jazz Age, the film bypasses the traditional motif of Prince Charming as savior (though the movie's denouement does foreground marital fulfillment even at the cost of a burgeoning career) and offers Ella her escape from a life of domestic drudgery under the yoke of a tyrannical mother and stepsisters via the promise of "making it" in Hollywood courtesy of a contest for aspiring actresses. Ella's later disillusionment comes not by the strike of the clock at midnight, but by the unemployment that greeted most ingénues *once they arrived in Filmland.*

Much of the film's comedic appeal is provided by Ella's accidental acting excellence, in which her reactions to real-world situations (as in the climactic fire sequence, revealed to be a mere special effect) are mistaken for true thespian craft. This neatly summarizes the prevailing, if somewhat contradictory, pre-Actors Studio mantra of many a manual about "Acting in the Pictures": "Be natural!" By contrast, one of the routines prescribed by the book Ella consults involves "eye exercises" to express love, hate, fear, and so on, leading to an amusing split-screen effect for a subjective rendering of crossed eyes.

For early 1920s audiences, Colleen Moore was an embodiment of the flapper's insouciance, a ludic, non-threatening modern young woman palatable to middle-class tastes. By

corrispondente ai gusti della classe media. Nel momento in cui *Ella Cinders* uscì, tuttavia, la popolarità di Colleen (e della figura femminile che ella rappresentava) era già stata eclissata dal fascino più scopertamente sessuale di attrici come Clara Bow e Joan Crawford. La stampa notò, peraltro, che la carriera di Moore rispecchiava con precisione la storia di Cenerentola narrata nel suo ultimo film. Parallelamente alla pellicola fu prodotta una bambola "Ella Cinders" e fu pubblicata una serie di romanzi, nell'ambito di una linea promossa da Collen (che era lei stessa un'appassionata collezionista di bambole).

Nel film si contano numerose gag e strizzatine d'occhio per "addetti ai lavori" hollywoodiani; Harry Langdon appare brevemente in una scena diretta dal giovane Frank Capra, che allora stava girando il suo primo lungometraggio con lo stesso Langdon. Il regista Alfred E. Green, protagonista anch'egli di una breve apparizione, aveva già diretto varie commedie sul tema del cinema, tra cui *In Hollywood with Potash and Perlmutter* (1924) e *Inez from Hollywood* (1924), e continuò a coltivare il genere anche nell'epoca del sonoro, con titoli come *The Jolson Story* (1946) e *The Eddie Cantor Story* (1953).

Il film fu accolto favorevolmente dalla critica, che sottolineò tuttavia la scarsa credibilità di alcune scene. Mordaunt Hall, sul *New York Times*, osservò che la trama era "zeppa di assurdità di cui raramente si sente parlare nella vita normale". Fu comunque un grande successo al botteghino per la First National e per il produttore John McCormick, che all'epoca era il marito dell'attrice.

Oltre a costituire un utile atlante delle gerarchie divistiche di Hollywood ai tempi del muto – Ella è chiamata a imitare i grandi dell'epoca come Jackie Coogan, Lillian Gish e Charlie Chaplin – *Ella Cinders* rispecchia anche le varie strategie promozionali adottate dagli esercenti e ci permette di verificare in che misura il cinema avesse permeato di sé il tessuto sociale della provincia americana nel corso degli anni Venti. Il film, infine, gioca costantemente con la formula "Dalle stalle alle stelle e ritorno": l'inizio dell'ultima scena dà l'impressione che Ella sia ripiombata in una dura esistenza, ma poi comprendiamo che gli stracci di cui è vestita sono solo il costume che indossa in una sequenza del suo ultimo film, *From Poverty to Riches*. Raggiunto il successo, anche se incasellata in un ruolo, Ella sembra essersi guadagnata alla fine un finale hollywoodiano, tuttavia preferisce dileguarsi con l'innamorato piuttosto che continuare a tentare la fortuna nella Fabbrica dei sogni. – Dimitrios Latsis

the time Ella Cinders *was released, however, her popularity (and that of the type she represented) had been eclipsed by the more overtly sexual variants popularized by Clara Bow and Joan Crawford. The press did note, however, that Moore's own career closely mirrored the Cinderella story of her latest feature. Indeed, an "Ella Cinders" doll and a number of novels were created as tie-ins for the movie as part of an entire line that Moore promoted – being a major collector of dolls herself. There are plenty of "inside Hollywood" gags and winks throughout the film, with Harry Langdon making a cameo appearance in a scene directed by a young Frank Capra, who was at that time making his debut feature with Langdon. Director Alfred E. Green, who also has a brief cameo, had already helmed previous moviemaking-themed comedies, including* In Hollywood with Potash and Perlmutter *(1924) and* Inez from Hollywood *(1924), and would continue this trend in the sound era with titles like* The Jolson Story *(1946) and* The Eddie Cantor Story *(1953).*

The film was well received by critics, who nonetheless noted the stretches of credulity that some scenes represented. Mordaunt Hall, in the New York Times, *thus found it "filled with those wild incidents which are seldom heard of in ordinary society." It was a major box-office success for First National and Moore's husband at the time, producer/presenter John McCormick.*

Besides being a useful primer on the status of stardom in silent Hollywood – Ella is called upon to imitate such greats of the day as Jackie Coogan, Lillian Gish, and Charlie Chaplin – Ella Cinders *also reflects the varied promotional strategies of exhibitors and the extent to which the movies had penetrated into the civic fabric of small-town American during the 1920s. The film also plays endlessly with the rags-to-riches-to-rags formula: the last act initially gives the impression that Ella might be back to a struggling existence, before we realize that her tattered clothes are just a costume she wears during a shoot for her latest film,* From Poverty to Riches. *Typecast but successful, Ella finally seems to have earned her Hollywood ending, but prefers to abscond with her beau rather than continue trying her luck in the Dream Factory. – Dimitrios Latsis*

CINEMA ESTONE

ESTONIAN FILM

Programma a cura di / *Programme curated by* Maria Mang

Non era ancora passato un anno da quando i fratelli Lumière avevano proiettato i loro film a Parigi, e già i cittadini di Reval (che sarebbe stata ribattezzata Tallinn dopo la dichiarazione d'indipendenza dell'Estonia nel 1918) ebbero l'opportunità di ammirare per la prima volta immagini in movimento. Era il 4 ottobre 1896, e le proiezioni, rivolte essenzialmente a un pubblico di spettatori facoltosi, erano costituite di film già presentati alla Grande Esposizione Industriale di Berlino (Große Berliner Gewerbeausstellung) che si era svolta quell'anno.
Fino al 1908, nel governatorato dell'Estonia, che faceva ancora parte dell'Impero russo, si proiettavano esclusivamente film stranieri, in prevalenza francesi. Solo negli anni successivi giunsero sugli schermi estoni i primi film russi, accompagnati da un crescente numero di pellicole provenienti da Danimarca, Italia, Germania e Stati Uniti. Le più antiche riprese cinematografiche girate in Estonia, di cui ci sia giunta notizia, risalgono al 1908, in occasione della visita a Reval di Gustavo V di Svezia. Nello stesso anno furono realizzate vedute panoramiche di Reval e della storica città di Narva, oltre ad altri film destinati a documentare avvenimenti notevoli come l'incontro fra lo zar Nicola II e re Edoardo VII e l'arrivo del presidente della Repubblica francese Armand Fallières per colloqui con lo zar.
Il primo cinema del governatorato fu l'Illusion di Tartu (città denominata allora anche Dorpat); si trattava di un granaio riadattato, con una capienza di 360 posti. Aprì nel 1908 e continuò a esistere, con diversi nomi, fino al 1936. Successivamente furono costruiti molti nuovi cinema, tra cui il lussuoso Metropol di Reval, dotato di 950 posti e riscaldamento centralizzato.
Il primo film che possa vantare autentiche origini estoni è il documentario, ora considerato perduto, *Utotškini lendamine Tartu kohal* (Il volo

Less than a year after the Lumière brothers showed their films in Paris, people in Reval (renamed Tallinn after Estonia declared independence in 1918) had the opportunity to watch moving images for the first time. It was 4 October 1896, and the screenings, mostly for a wealthy audience, consisted of films brought from the Great Industrial Exposition of Berlin (Große Berliner Gewerbeausstellung) earlier that year.
Until 1908, the films shown in the Governate of Estonia, still part of the Russian Empire, were exclusively foreign, predominantly from France. Only in the coming years did Russian films arrive on Estonian screens, together with an increasing number from Denmark, Italy, Germany, and the U.S. The earliest known moving images shot in Estonia date from 1908, with the visit of Gustav V of Sweden to Reval. Also in that year, panoramic films were made of Reval and the historic city of Narva, as well as other films documenting noteworthy events such as the meeting between Tsar Nicholas II and King Edward VII, and the arrival of French President Armand Fallières for talks with the Tsar.
The first cinema in the Governate was the Illusion, in Tartu (then also known as Dorpat), which was converted from a barn and opened in 1908 with seats for 360 people; it continued to function under different names until 1936. Many new cinemas were erected in its wake, including the luxurious Metropol in Reval, boasting 950 seats and central heating.
The first film that can claim true Estonian origins is the documentary Utotškini lendamine Tartu kohal *(Sergey Utochkin's Flight over Tartu), premiering in Tartu on 30 April 1912. Now believed lost, the footage, shot by Johannes Pääsuke,*

di Sergey Utochkin su Tartu), presentato per la prima volta a Tartu il 30 aprile 1912: era stato girato da Johannes Pääsuke e mostrava il volo sopra Tartu dell'aviatore Sergey Utochkin, partito dalla piazza d'armi della caserma del reggimento Krasnoyarsk.

Johannes Pääsuke (1892-1918) fu il più prolifico cineasta estone dell'epoca; collaborò con Pathé e Gaumont e fondò anche una propria casa di produzione, ma lo scoppio della prima guerra mondiale lo costrinse a rinviare parecchi progetti; la sua morte prematura in un incidente ferroviario nel gennaio 1918 privò per qualche tempo l'Estonia di film a soggetto e documentari. Questo blocco della produzione si può anche spiegare con la guerra d'indipendenza, durante la quale la realizzazione di film non era ovviamente la preoccupazione principale per la gran massa dei cittadini. Tuttavia, al momento della proclamazione della Repubblica d'Estonia nel 1920 un manipolo di entusiasti e prosperi esercenti erano pronti a dar vita ad una piccola industria cinematografica nazionale.

La storia del cinema estone negli anni Venti è ricca e diversificata, estesa anche a produzioni su vasta scala. Purtroppo, pochissimi film di quel periodo sono sopravvissuti, anche se il fatto che alcuni di essi venissero venduti all'estero e che molti cineasti viaggiassero per tutta l'Europa fa sperare che nei fondi degli archivi stranieri si possa fare ancora qualche scoperta. Quanto fosse difficile, a quell'epoca, suscitare l'interesse per la distribuzione internazionale emerge da uno scambio di lettere, non privo di accenni divertenti, tra il console generale di Estonia a New York, colonnello Victor Mutt, e il suo ministro degli Esteri. Nel luglio del 1926, assai probabilmente dopo aver visto una parte della versione di quell'anno di *Filmikaameraga läbi Eesti* (Attraverso l'Estonia con una cinepresa, 1924), Mutt scrisse: "Abbiamo bisogno di buoni film dall'Estonia. Alcuni ce ne sono già, ma cercate di capire che non ci interessa vedere come una gru portuale solleva una mucca. È comprensibile che l'operatore sia ipnotizzato dalla gru, ma tutto questo in America suscita sbadigli e non applausi. È solo un dispositivo tecnico. Vorremmo vedere qualcosa di autenticamente estone: un vecchio e una donna nel loro ambiente, ecc. Abbiamo assolutamente bisogno di qualcosa di nuovo, che non sia però statico e noioso."

A quel tempo, la casa di distribuzione nazionale era la Estonia-Film (che recava lo stesso nome della società prebellica di Johannes Pääsuke), fondata nel 1919 da due coppie di fratelli, Georg Johannes e Peeter Parikas e Konstantin e Theodor Märska; svolgeva la funzione sia di casa di produzione che di società di distribuzione, e organizzò anche il primo concorso di bellezza d'Estonia. Dal punto di vista della produzione si occupava principalmente di filmare la vita locale: ricordiamo in particolare il citato *Filmikaameraga läbi Eesti*, basato su una proposta dell'università di Tartu e commissionato dal ministero degli Esteri nel 1924 (e poi rielaborato nel 1926 dal direttore della fotografia Rudolf Unt). Concepito per presentare il paese a un pubblico più vasto, questo film seguiva le orme del perduto *Ajaloolised mälestusmärgid Eestimaa minevikust* (Memorie storiche del passato estone) realizzato da Johannes Pääsuke nel 1913.

showed the flight of aviator Sergey Utochkin from the courtyard of the Krasnoyarsk regiment over Tartu.

Johannes Pääsuke (1892-1918) was the most prolific Estonian filmmaker of the period, collaborating with Pathé and Gaumont as well as setting up his own production company, yet the start of World War I forced him to postpone several projects; his untimely death in a train accident in January 1918 left Estonia without any features or documentaries for some time. This halt in production can also be attributed to the War of Independence, when filmmaking was understandably not foremost in most peoples' minds. However, with the official foundation of the Estonian Republic in 1920, a few enthusiasts and prosperous cinema owners were ready to kickstart a small industry.

The history of Estonian cinema in the 1920s is rich and diverse, and included large-scale productions; sadly most of the films from that era have not survived, though given that some were sold abroad, and that many of the filmmakers travelled throughout Europe, it's to be hoped that discoveries might be made within the depths of foreign archives. The difficulties in generating interest for international distribution at the time is amusingly revealed in an exchange of letters between the Estonian Consul General in New York, Colonel Victor Mutt, and his Foreign Ministry. In July 1926, most likely after watching some of the 1926 version of Filmikaameraga läbi Eesti *(Through Estonia with a Film Camera, 1924), Mutt wrote, "We are in need of good pictures from Estonia. There are some already, but please understand we do not want to see how a cow is lifted by a crane in a harbor. It is understandable that the cameraman is hypnotized by the crane, but all this brings yawns, not applause, in America. It is only a technical device. We would like to see something Estonian – an old man and a woman in their native environment, etc. We are very much in need of something new, but not static and boring."*

At the time, the country's distribution company was Estonia-Film (the same name as that of Johannes Pääsuke's company before World War I), founded in 1919 by two sets of brothers, Georg Johannes and Peeter Parikas and Konstantin and Theodor Märska, as both a production house and distribution company (they also organized Estonia's first beauty pageant). In production terms they were primarily involved in filming local life, most notably Filmikaameraga läbi Eesti *mentioned above, based on a proposal from the University of Tartu and commissioned by the Ministry of Foreign Affairs in 1924 (and then reworked in 1926 by cinematographer Rudolf Unt). Designed to introduce the country to a wider audience, the film followed in the footsteps of Johannes Pääsuke's lost* Ajaloolised mälestusmärgid Eestimaa minevikust *(Historical Memories of the Estonian Past) from 1913.*

Notwithstanding frequent newspaper columns bemoaning the difficulties of developing Estonian film "due to a lack of

Johannes Pääsuke in Tartu, 1913 (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallinn)

Johannes Pääsuke, 1916. (Eesti Rahva Muuseum, Tartu)

Benché la stampa lamentasse di frequente la difficoltà di sviluppare il cinema estone "a causa della mancanza di conoscenze e competenze", alla metà degli anni Venti era emerso un modello di produzione di lungometraggi a soggetto di ispirazione nazionalista, basati spesso sulla storia e sul folklore, come la perduta epica di Valter Palm e A. Nugis *Mineviku varjud* (Ombre del passato, 1924), filmata dall'importante direttore della fotografia Konstantin Märska (1896-1951). La produzione cinematografica del paese comprendeva anche drammi, storie d'amore e il film di guerra *Noored kotkad* (Giovani aquile), incluso in questa rassegna. Ed in effetti i lungometraggi estoni dell'epoca del muto erano più eterogenei di quelli dei primi anni del sonoro, quando fare film divenne assai costoso. Pur non sostenendo la produzione dei lungometraggi, il governo partecipò al finanziamento di documentari e cinegiornali tramite lo studio Eesti Kultuurfilm (Cinema culturale estone) fondato nel 1931 e sovvenzionato dallo Stato; molti di coloro che negli anni Venti avevano lavorato nell'industria del cinema vi si trasferirono, ed entro la fine degli anni Trenta riuscirono ad elaborare una robusta tradizione documentaristica locale, dotata di un proprio linguaggio.Paradossalmente, l'uscita del primo film sonoro estone, *Päikese lapsed* (Figli del sole), diretto da Theodor Luts nel 1932, segnò un'interruzione di quindici anni nella produzione di lungometraggi, dovuta ai costi elevati e alle tragiche vicende della storia politica europea, che cancellarono dal mappamondo l'Estonia indipendente. Il materiale prodotto prima di allora andò disperso e ricevette scarsissima attenzione durante l'era sovietica. La gente di cinema rimasta nella nazione occupata andò incontro alla stessa sorte (quando non fu deportata in Siberia o giustiziata), ed ebbe solo saltuariamente il permesso di lavorare nel settore cui in precedenza aveva dato un contributo così importante. La nuova attività cinematografica ricominciò con nuove

knowledge and capability," a pattern of nationalist feature film production had emerged by the mid-1920s, often based on folklore and history, such as Valter Palm and A. Nugis's lost 1924 epic Mineviku varjud *(Shadows of the Past), shot by leading cinematographer Konstantin Märska (1896–1951). Dramas, love stories, and the war film* Noored Kotkad *(*The Young Eagles*), included in this series, also formed part of the country's cinematic output, and it can be argued that Estonian features from the silent era were more heterogeneous than in the early sound period, when filmmaking became very expensive. While the government did not support feature filmmaking, they became involved in the financing of documentaries and newsreels through the state-subsidized Eesti Kultuurfilm (Estonian Culture Film) studio founded in 1931, and many of the men involved in the industry in the 1920s migrated there, developing a strong local documentary film language by the end of the 1930s.*

Ironically, the first Estonian sound film, Päikese lapsed *(Children of the Sun), directed by Theodor Luts in 1932, began a 15-year gap in feature filmmaking due to high costs and the tragic currents of European political history that wiped an independent Estonia off the world map. What had been produced before then became scattered, receiving scant attention throughout the Soviet period. Those in the industry who remained in the occupied nation suffered the same fate (if not sent to Siberia or executed), occasionally being allowed to work in the field to which they had contributed so much earlier. New filmmaking started with new ideologies and new people whom Moscow considered suitable, and it took over 20 years*

ideologie e con nuovo personale reputato adatto da Mosca; passarono più di vent'anni prima che a una giovane generazione di cineasti estoni fosse concessa la possibilità di esprimersi in un paese blindato. Studiosi e appassionati potranno vedere i film che abbiamo portato a Pordenone così come i loro autori avrebbero desiderato. Si tratta delle opere che sono sopravvissute a tempi bui, ma continuo a sperare che vengano ritrovate alcune di quelle che sono andate perdute, com'è avvenuto per *Laenatud naene* (La donna in prestito), felicemente riscoperto presso il Gosfilmofond di Mosca nel 2014. – Maria Mang

before a young generation of Estonian filmmakers were given the chance to express themselves in a closed country.
The films we've brought to Pordenone will be seen by scholars and enthusiasts in the way their makers would have wished. These are the works that have survived through difficult times, but it remains my hope that some of the lost ones will continue to be found, just like Laenatud naene *(The Borrowed Woman), felicitously rediscovered in Moscow's Gosfilmofond in 2014.*
Maria Mang

RETK LÄBI SETUMAA [Viaggio in Setomaa / Journey Through Setomaa] (Livonia, RU 1913)
REGIA/DIR, PHOTOG: Johannes Pääsuke. PROD: Estonia-Film. USCITA/REL: 12.12.1912 [vers. I]. COPIA/COPY: DCP, 11'03", col. (da/*from* 35mm, 227.34 m., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* FIN. FONTE/SOURCE: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv, Tallinn.

Johannes Pääsuke, il fondatore del cinema estone, nacque nel 1892 e fin da giovanissimo si dedicò a fotografare scene di vita quotidiana nel suo paese. Prima della prima guerra mondiale fu incaricato dal Museo nazionale estone (che allora muoveva i primi passi) di fotografare la cultura locale, e la sua opera costituisce un'inestimabile testimonianza visiva della vita prima dell'indipendenza. Il cinema era l'altra sua passione: dopo aver ricavato un apparecchio per riprese cinematografiche da una macchina fotografica, Pääsuke girò quasi quaranta film, dieci dei quali sono ancor oggi conservati presso l'Archivio cinematografico degli Archivi nazionali d'Estonia. Collaborò con Pathé, Gaumont ed Éclair, e nel 1912, all'età di vent'anni, fondò l'Estonia-Film (un'altra società con lo stesso nome operò poi tra il 1919 e il 1932). Chiamato alle armi nel 1915, divenne fotografo di guerra ufficiale, ma nel gennaio 1918 rimase vittima di un incidente ferroviario in Bielorussia morendo ad appena venticinque anni. Nonostante la precoce scomparsa, è impossibile sottovalutare la sua eredità: a parere dello storico svedese Lars Kristensen, la pionieristica visione di Pääsuke e la sua attenzione al dettaglio costituirono un modello per il cinema documentario realizzato nei paesi baltici.
Il suo primo lavoro, *Utotškini lendamine Tartu kohal* (Il volo di Sergey Utochkin su Tartu, 1912), è andato perduto, ma sono invece miracolosamente sopravvissuti il negativo e una copia nitrato imbibita con didascalie finlandesi di un film che egli realizzò un anno più tardi, *Retk läbi Setumaa* (Viaggio in Setomaa). Girato nella regione di Setomaa, al confine sudorientale fra Estonia e Russia,

Retk läbi Setumaa, 1913. (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallinn)

Johannes Pääsuke, the founder of Estonian filmmaking, was born in 1892, and at an early age dedicated himself to photographing daily life in Estonia. Commissioned before World War I by the fledgling Estonian National Museum to photograph local culture, his work forms an invaluable visual record of life before independence. Filmmaking was his other passion: having first fashioned a motion picture apparatus from a photo camera, Pääsuke made nearly 40 films, ten of which survive in the Film Archive of the National Archives of Estonia. He collaborated with Pathé, Gaumont, and Éclair, and founded the studio Estonia-Film in 1912 when he was twenty (a later company with the same name was active between 1919 and 1932). Drafted into the army in 1915, he became an official war photographer, but in January 1918 was fatally injured in a train crash in Belarus, and died at just 25 years old. Notwithstanding his early demise, his legacy cannot be underestimated: Swedish film historian Lars Kristensen has argued that Pääsuke's pioneering vision and attention to detail shaped the way documentaries were made throughout the Baltic nations.
While his first documentary, Utotškini lendamine Tartu kohal *(Sergey Utochkin's Flight over Tartu, 1912), is lost, the negative as well as a tinted nitrate print with Finnish intertitles of a film he made one year later,* Retk läbi Setumaa *(Travels through Setomaa), miraculously survive. Shot in the Setomaa region, on the south-eastern border between Estonia and Russia, the film is a unique*

il film è una testimonianza unica della popolazione e delle tradizioni di questa zona, che conserva un'identità e una lingua particolari. Benché pratichino la religione russo-ortodossa, gli abitanti hanno mantenuto nel corso dei secoli una serie di usanze e credenze pagane e sono ora considerati espressione dell'unica cultura popolare tradizionale rimasta in Europa. Pur non essendo un indigeno, Pääsuke riuscì ad allacciare rapporti singolarmente stretti con gli abitanti, che in queste immagini appaiono notevolmente rilassati; in qualsiasi altra circostanza, un estraneo armato di cinepresa avrebbe ottenuto risultati ben diversi. Tra l'altro, nel film compaiono il monastero di Petseri, una chiesa a Värska, una sagra primaverile, usanze pasquali, il raccolto a Matsuri, il villaggio di Võõpsu e le danze popolari dei Setu.
La prima versione di *Retk läbi Setumaa* uscì il 12 dicembre 1912 al cinema Imperial di Tartu. Pääsuke fece ritorno nella regione nell'aprile 1913 per filmare le celebrazioni della Pasqua; inserì poi queste riprese nel film precedente, ed è questa la versione che presenteremo. Le didascalie in finlandese devono essere state aggiunte per la distribuzione in quel paese, che però fu impedita dallo scoppio della guerra. – Maria Mang

record of the people and traditions of this area, whose population maintain a distinct identity and language. Though Russian Orthodox, they've held on to a number of pagan customs and beliefs over the centuries and are now considered the last remaining traditional folk culture in Europe. Although Pääsuke was not a local, he managed to get unusually close to the people, who appear remarkably relaxed in these images – under any other circumstances, a strange man with a camera would have gotten very different results. Among the sites in the film are the Petseri Monastery, a church in Värska, a spring fair, Easter customs, crop harvesting in Matsuri, Võõpsu hamlet, and Seto folk dancing.
The first version of Retk läbi Setumaa *was released on 12 December 1912, in the Imperial Cinema of Tartu. Pääsukese returned to the region in April 1913 to film the Easter celebrations, incorporating that footage into his earlier film, and it's this version which is being screened. The Finnish intertitles appear to have been added for release in Finland, but the outbreak of the War prevented distribution in that country. – Maria Mang*

LAENATUD NAENE [La donna in prestito/The Borrowed Woman] (Estonia, RU 1913)
REGIA/DIR, PHOTOG: Evgenii Slavinskii?. CAST: Paul Pinna (*lo zio/Uncle*), Betty Kuuskmann (*la moglie/Wife*), August Kuuskmann [Kuuskemaa] (*il nipote/Nephew*), Alfred Sällik (*il domestico/Servant*). PROD: Semjon Mintus, First Baltic Film Studio. USCITA/REL: 28.05.1913 (Reval [Tallinn]); 07.12.1913 (Cinema Imperial, Tartu). COPIA/COPY: 35mm, 359 m., 17'33" (18 fps); did./*titles:* EST. FONTE/SOURCE: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv, Tallinn.

Nel 2014 Peter Bagrov individuò il più antico film a soggetto ancora esistente girato in Estonia, *Laenatud naene*, un'opera perduta rimasta ignorata nell'archivio del Gosfilmofond a causa della classica etichetta sbagliata: gli era stato dato il generico titolo di "Glupishkin" (Глупышкин), il nome con cui nella Russia zarista era comunemente designato il personaggio di Cretinetti interpretato da André Deed. Quando ci rese conto dell'errore, il film, privo di didascalie, fu riconosciuto come una commedia di eccellente qualità con un cast di famosi attori teatrali estoni; è strano però che nessuno degli interpreti menzioni questo film nelle proprie memorie. La trama si può così sintetizzare: un giovanotto chiede denaro al ricco zio, per sostentare la propria immaginaria famiglia. Quando lo zio decide di andare a fargli una visita, il nipote prende a prestito moglie e figli. Imprevedibilmente, la "moglie" e lo zio si innamorano.
La storia produttiva del film rimane in gran parte avvolta nell'incertezza. Si sa che *Laenatud naene* è tratto da un lavoro teatrale in un atto, dallo stesso titolo, tradotto in estone nel 1908 da Mihkel Aitsam, ma non è stata ancora identificata la fonte originale, forse tedesca o svedese. Il film uscì nel maggio 1913 a Reval (ribattezzata Tallinn dopo l'indipendenza nel 1918), ma una scena colloca l'effettiva data delle riprese al 1911, poiché il sito di una centrale elettrica la cui costruzione iniziò nel gennaio 1912 è ancora vuoto. Di conseguenza, questo fu probabilmente il primo film a soggetto girato in Estonia, ma a quanto sembra i cineasti non erano estoni. La studiosa Veste Paas ha individuato la

In 2014, Peter Bagrov identified the first surviving fiction film shot in Estonia, Laenatud naene*, a lost work previously overlooked in the Gosfilmofond archive thanks to a classic case of mislabelling: it had been given the generic title "Glupishkin" (*Глупышкин*), the name commonly given in Tsarist Russia to the Cretinetti character played by André Deed. Once that was determined, the film, lacking intertitles, was recognized as a superior comedy featuring a cast of well-known Estonian theatre actors, though it's curious that none of the performers mention the movie in their memoirs. The plot can be briefly summarized: a young man asks for money from his rich uncle to support his imaginary family. When the uncle decides to visit, the nephew borrows a wife and children. Unexpectedly, his "wife" and uncle fall in love.*
Much remains uncertain about the film's production history. It's known that Laenatud naene *is based on a one-act play of the same name, translated into Estonian in 1908 by Mihkel Aitsam, but the original source material, conjectured to be either German or Swedish, has yet to be identified. While the film was released in May 1913 in Reval (rechristened Tallinn after independence in 1918), one scene pushes the actual shooting date back to 1911, as the site of a power plant whose construction began in January 1912 is empty. Though this likely makes it the first narrative film shot in Estonia, it appears the filmmakers were not*

casa di produzione nel Primo Studio Cinematografico Baltico di Riga, di proprietà dell'imprenditore ucraino Semjon Mintus, i cui film, a quanto risulta, erano in gran parte di argomento ebraico, come "Dov'è la verità? La tragedia di uno studente ebreo" (1913), girato in Lettonia. Dal momento che l'operatore abituale di Mintus era Evgenij Slavinskij, è ragionevole ipotizzare che a Slavinskii si possa attribuire anche la regia (come avveniva per molti cineoperatori di quell'epoca).

Slavinskji (1877-1950) girò il suo primo film dopo il 1901, mentre era ufficiale medico sul rompighiaccio russo *Yermak*. Dal 1908 in poi lavorò alla succursale moscovita della Pathé realizzando cinegiornali e travelogue a Reval e nelle regioni nord-occidentali dell'Impero russo. Nel 1911 era a Varsavia, incaricato di girare film per Mintus insieme a una troupe girovaga di artisti ebrei ("Il giorno delle nozze", 1912, è fortunatamente sopravvissuto); nelle sue memorie, Slavinskij afferma che questi film erano frutto di un lavoro collettivo, e questo può valere anche per *Laenatud naene*. Pochi anni dopo Slavinskij entrò a far parte dello studio di Yermoliev, collaborando, tra gli altri, con Jakov Protazanov e Alexandre Volkoff; successivamente lavorò per la Mosfilm. – Maria Mang

Laenatud naene, 1913: Betty Kuuskman, August Kuuskman. (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallinn)

Estonian. Film historian Veste Paas identified the production company as the Riga-based First Baltic Film Studio, owned by the Ukrainian entrepreneur Semjon Mintus, whose output appears largely to consist of Jewish-themed films such as Where Is the Truth? The Tragedy of a Jewish Student *(1913), shot in Latvia. Given that Mintus' usual cameraman was Evgenii Slavinskii, it's reasonable to hypothesize that Slavinskii, like many camera operators of the time, can also be credited as director.*

Slavinskii (1877-1950) shot his first film sometime after 1901, while a medical assistant on the Russian naval icebreaker the Yermak. *From 1908 he worked for the Moscow branch of Pathé making newsreels and travelogues in Reval and throughout the north-western region of the Russian Empire. By 1911 he was in Warsaw, in charge of making films for Mintus with a travelling troupe of Jewish performers (*Wedding Day*, 1912, is a fortunate survivor); in his recollections, he stated that these were collective efforts, which may be the case as well for* Laenatud naene. *Within a few years, Slavinskii entered the Yermoliev studio, collaborating with Jakov Protazanov and Alexandre Volkoff, among others; in later years he worked for Mosfilm. – Maria Mang*

KARUJAHT PÄRNUMAAL [Caccia all'orso nella contea di Pärnumaa / Bear Hunt in Pärnu County] (Livonia, RU 1914)
REGIA/DIR: Tõnis Nõmmits? Johannes Pääsuke? SCEN: Aleksander Tippo. PHOTOG: Johannes Pääsuke. SCG/DES: Tõnis Nõmmits. CAST: ? (*Frakmann*), ?. PROD: Aleksander Tippo, Estonia-Film. USCITA/REL: 13.02.1914 (Cinema Ideal, Tartu). COPIA/COPY: 35mm, 326 m., 13' (22 fps); did./*titles:* EST. FONTE/SOURCE: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv, Tallinn.

Benché sia stato girato dopo *Laenatud naene* (La donna in prestito), *Karujaht Pärnumaal* (Caccia all'orso nella contea di Pärnumaa) è generalmente considerato il primo film a soggetto realizzato in Estonia, a causa delle origini locali dei cineasti e della società di produzione. È anche il primo esempio di satira politica estone: la trama si fonda sul conflitto tra il sindaco di Pärnu, cittadina della costa meridionale, e il giornalista Jaan Karu ("karu" in estone significa "orso"). Nel film si vede effettivamente una divertente caccia all'orso – non temete, nessun animale è rimasto ferito – ma la "caccia" del titolo riguarda più precisamente Karu.

Il sindaco Frakmann (che assomiglia moltissimo al vero sindaco, Oskar Brackmann), legge sul giornale che un grosso orso sta terrorizzando la locale popolazione tedesca. Ad affrontare la molesta creatura viene spedita una

Although Karujaht Pärnumaal *(Bear Hunt in Pärnu County) was made after* Laenatud naene, *it's generally considered the first Estonian narrative film, owing to the local origins of the filmmakers and production company. It's also the first Estonian political satire, based on the conflict between the mayor of Pärnu, a small city on the southern coast, and the journalist Jaan Karu ("karu" is Estonian for "bear"). While there is a humorous bear hunt in the movie – have no fear, no animals were harmed – the "hunt" of the title more aptly refers to Karu.*

Mayor Frakmann (looking very much like the real mayor, Oskar Brackmann) reads in the newspaper that a large bear is terrorizing the local German population. The police (who could be cousins of the Keystone Kops), are dispatched to deal with the troublesome creature,

squadra di poliziotti (che potrebbero essere i cugini dei Keystone Kops), spalleggiati dai rinforzi organizzati da Frakmann. Si accende una battaglia (l'orso è chiaramente un uomo travestito), ma tutti vengono sgominati dal bestione.
Sin dal tardo Medioevo, i tedeschi del Baltico erano la classe dominante della regione, ma con lo sviluppo dei movimenti di autodeterminazione nazionale nel diciannovesimo secolo la popolazione di etnia estone cercò di cambiare gli equilibri di potere. È questo, essenzialmente, il contesto in cui si svolge *Karujaht Pärnumaal*. Più specificamente, nel 1913 il giornalista Jaan Karu scrisse un articolo in cui accusava Oskar Brackmann di incassare bustarelle dalla fabbrica di pasta di legno Waldhof per insabbiare le segnalazioni dei pericolosi livelli di inquinamento. Il sindaco fece causa a Karu per diffamazione e vinse, ma ne uscì moralmente screditato. Tre settimane dopo il partito estone conquistò la maggioranza dei seggi al consiglio comunale di Pärnu; Brackmann rimase sindaco fino al 1915 (e ricoprì di nuovo la carica nel 1918-19), ma la tradizionale egemonia del partito tedesco sulla scena politica di Pärnu si stava avviando alla fine.
Un articolo di Karl August Hindrey, pubblicato sul *Pärnu Postimees* nel dicembre 1913, conteneva un gioco di parole su una caccia all'orso, con chiaro riferimento a Karu; proprio tale scritto fornì a Johannes Pääsuke (si veda la nota su *Retk läbi Setumaa*) e all'esercente Aleksander Tippo l'ispirazione per questa satira cinematografica sull'argomento. Resta però incerto a chi si debba attribuire la regia; in un'intervista del 1935 Tõnis Nõmmits (1881-1950), truccatore e parrucchiere teatrale, afferma di essere stato lui il regista, benché alcuni indichino Pääsuke, che fu certamente l'operatore. Le riprese di questo documentario dichiaratamente rudimentale furono effettuate non a Pärnu, bensì nell'interno, a Tartu e nella foresta di Vasula poco a nord di quella città. Prevedibilmente, le autorità di Pärnu non gradirono: Hindrey segnalò che il film aveva subito una parziale censura prima dell'esordio a Tartu, e il capo della polizia di Pärnu lo vietò completamente, benché siano note proiezioni clandestine. Secondo Tippo, fu addirittura venduto per essere distribuito a San Pietroburgo, ma la guerra impedì di concludere l'affare.
La copia attuale deriva da un controtipo positivo digitalizzato nel 1976 (con qualche perdita d'immagine rispetto all'originale) ricavato da un controtipo negativo nitrato e poi trasferito su pellicola poliestere. Gli elementi in nitrato – una copia (317 m.) e un controtipo negativo generato dalla copia (320 m.) – sono stati purtroppo eliminati negli anni Ottanta. – Maria Mang

together with a posse whipped up by Frakmann. A battle ensues (the bear is clearly a man in a bear costume), but all come away bested by the beast.
Since the late medieval era, Baltic Germans constituted the ruling class in the region, but with the rise of national self-determination in the 19th century, ethnic Estonians sought to change the balance of power. This is the essential background to Karujaht Pärnumaal. *More specifically, in 1913, journalist Jaan Karu wrote an article accusing Oskar Brackmann of receiving kickback payments from the Waldhof wood-pulp factory in order to suppress reports about dangerous levels of pollution. The mayor sued Karu for slander and won the case, but lost any moral victory; three weeks later, the Estonian party won majority seats on the Pärnu City Council, and while Brackmann remained mayor until 1915 (and again in 1918-19), the long-standing hold of the German party on Pärnu politics was coming to an end.*
An article by Karl August Hindrey published in the Pärnu Postimees *in December 1913 made the pun about a bear hunt, clearly referring to Karu, and it was this piece that inspired Johannes Pääsuke (see the note on* Retk läbi Setumaa*) and cinema owner Aleksander Tippo to satirize the situation on film. Whom to credit as director, however, remains problematic; in a 1935 interview, Tõnis Nõmmits (1881-1950), a theatre hairdresser, wigmaker, and make-up artist, claims to have been the director, though some credit Pääsuke, who was certainly the cameraman. Filming of this admittedly rudimentary short was done not in Pärnu, but in the interior town of Tartu and the Vasula forest just north of the city. Unsurprisingly, the Pärnu authorities were less than pleased: Hindrey reported that the film was partly censored before its Tartu premiere, and the Pärnu police chief banned it outright, though it's known there were clandestine screenings. Tippo claimed it was even sold for release in St. Petersburg, but the War prevented the deal from being realized.*
The current print is derived from a digitized 1976 dupe positive (with some image loss compared to the original) made from a nitrate dupe negative and then transferred to polyester stock. The nitrate elements – a print (317 m.) and a dupe negative generated from the print (320 m.) – were unfortunately disposed of in the 1980s. – Maria Mang

NOORED KOTKAD [Giovani aquile/The Young Eagles] (EE 1927)
REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED, LIGHTING: Theodor Luts. SCEN: Theodor Luts, Aksella Luts, Oskar Luts. SCG/DES: Heino Lehepuu. DEC: Voldemar Haas, Heino Lehepuu. MAKE-UP: Aksella Luts. ASST DIR: Johannes Nõmmik. CONS: Jaan Unt. CAST: Arnold Vaino (*studente/Student Tammekänd*), Johannes Nõmmik (*Sepp Laansoo*), Rudolf Klein (*bracciante/Farmhand Lepik*), Elly Põder-Roht (*la sorella di Sepp/Sepp's sister Hilja*), Aksella Luts (*la figlia della guardia forestale/Forest ranger's daughter*), Amalie Konsa (*la madre di Sepp e Hilja/Mother to Sepp and Hilja*), Rudolf Ratassepp (*Primo comandante dell'Armata Rossa/First Red Army Commander*), Olev Reintalu (*Secondo comandante dell'Armata Rossa/Second Red Army Commander*), Vambola Kurg (*Primo comandante dell'esercito estone/First Estonian Army Commander Unt*), Johannes Schütz (*Secondo comandante dell'esercito estone/Second Estonian Army Commander*), August Sunne (*dottore/Doctor*), Leopold Hansen, Osvald Lipp. PROD: Theodor Luts, Siirius Film. DIST: Theodor Lutsu Filmiproduktsioon. USCITA/REL: 19.11.1927, Cinema Apollo, Tartu. COPIA/COPY: DCP, 106'38" (da/*from* 35mm, 18 fps); did./*titles:* EST. FONTE/SOURCE: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv, Tallinn.

Dopo la rivoluzione d'ottobre del 1917 l'Estonia dichiarò l'indipendenza, ma prima di assaporare la pace dovette affrontare l'esercito sovietico e la Landeswehr tedesca nella guerra d'indipendenza estone, che si protrasse dl 1918 al 1920. Questo conflitto, combattuto e vinto da una piccola nazione con ragazzi che passarono direttamente dalle aule scolastiche al fronte, rappresenta un fondamentale pilastro dell'identità nazionale estone.

Sette anni dopo i fatti, quando Theodor Luts (1896-1980), veterano di quella guerra, volle farci un film, sollecitò il contributo finanziario del governo, nella convinzione che l'argomento patriottico avrebbe fatto allentare i cordoni della borsa solitamente ben stretti; non ricevette però alcun aiuto dallo Stato e alla fine, per coprire i costi di produzione, dovette contrarre un prestito presso una banca (anche se, dopo l'inizio delle riprese, la Lega estone per la difesa gli offrì assistenza logistica, fornendo anche comparse e armi). In un'intervista radiofonica del 1999 Aksella Luts (1905-2005), moglie e collaboratrice di Theodor, rievocò così la vicenda: "Naturalmente, nessuno ci diede un centesimo. Theodor si rivolse al ministro delle Finanze, che si chiamava Pung, ma la risposta fu, 'Giovanotto, lei sembra una persona per bene, ma perché vuol fare film? Perché non si mette piuttosto a tagliare diamanti?' Ecco tutti gli aiuti che abbiamo avuto." Dal momento che Mihkel Pung divenne ministro delle Finanze solo nel 1931, Aksella qui confonde probabilmente *Noored kotkad* (Giovani aquile) con un film successivo, anche se è possibile che Pung, in qualità di presidente della Banca d'Estonia, fosse in grado di consigliare il governo sull'opportunità di finanziare produzioni cinematografiche, o magari avesse a che fare con il prestito che Theodor riuscì infine a procurarsi. Secondo Aksella, per rimborsare la banca furono necessari dieci anni.

La trama narra le vicende di tre valorosi giovani volontari dell'esercito: il ricco studente Tammekänd (Arnold Vaino), il fabbro Laansoo (Juhan Nõmmik) e il povero bracciante Lepik (Ruut Tarmo). Fra le "tre aquile" nasce una forte amicizia; dopo aver assistito alle atrocità perpetrate dai bolscevichi, i tre si arruolano e combattono per l'indipendenza dell'Estonia. Luts ingaggiò come scenografo il giovane artista Heino (Heinrich) Lehepuu (1907-1942) e scelse "straordinari siti panoramici nei paesaggi estoni per girare le scene della guerra" (K.A. Hindrey, *Päevaleht*, 9 dicembre 1927), che in effetti recarono un contributo decisivo al successo del film. Le scene di battaglia di *Noored kotkad* sono apprezzate ancor oggi per gli spettacolari panorami di Värska (nella regione di Setomaa), e la loro forza esercitò un impatto anche all'estero. Luts ricordò poi come furono accolte in Germania: "Le dimensioni e la potenza delle scene di battaglia meravigliarono i tedeschi. Non riuscivano a credere che l'industria cinematografica di un paese così piccolo potesse realizzare scene di battaglia tanto potenti". In merito a queste scene Antti Alanen ha recentemente scritto: "Le sequenze in campo lunghissimo delle battaglie inscenate nei campi per le esercitazioni militari a Värska sono indimenticabili: evocano le visioni olimpiche create da Griffith in *The Birth of a Nation* e *America*". Aksella ricordò in seguito che, dopo la prima del film, i ragazzini in strada giocavano alla guerra dividendosi fra russi ed estoni.

Following the 1917 October Revolution, Estonia declared independence, but before the country could enjoy peace, it had to combat the Soviet Army and the German Landeswehr in the Estonian War of Independence, lasting from 1918-20. The war, fought and won by a small nation with boys who went from classrooms straight to the front, is an essential pillar of Estonian national identity.

Seven years after the event, when Theodor Luts (1896-1980), a veteran of the War, wanted to make a film about the struggle, he solicited the government for help in financing, believing the patriotic subject matter would loosen normally closed purse strings, but received no assistance from the state and ended up taking out a bank loan in order to cover the costs of production (though once filming began, the Estonian Defence League provided logistical support, including extras and armaments). In a 1999 radio interview, his wife and collaborator Aksella Luts (1905-2005) said, "Of course, no one ever gave us a penny. Theodor once asked the Minister of Finance, Pung was his name, and he said, 'Young man, you look decent enough. But why make films? Why don't you cut diamonds instead?' That's all the help we got." Given that Mihkel Pung was not Finance Minister until 1931, it's likely she was confusing Noored Kotkad *(The Young Eagles) with a later film, though it may be that Pung, as president of the Bank of Estonia, was in a position to advise the government on the feasibility of bankrolling film productions, or possibly had something to do with the loan Luts was eventually able to secure. Aksella reported it took them ten years to pay back the bank.*

The story involves three brave young army volunteers: rich student Tammekänd (Arnold Vaino), blacksmith Laansoo (Juhan Nõmmik), and poor farmhand Lepik (Ruut Tarmo). The "three eagles" become close friends, witnessing Bolshevik atrocities before joining up to fight for Estonian independence. Luts hired the young artist Heino (Heinrich) Lehepuu (1907-1942) as art director, and chose "breath-taking locations in Estonian landscapes to shoot scenes of the War" (K.A. Hindrey, Päevaleht, *9 December 1927), which contributed greatly to the film's success. Even today, the battle scenes in* The Young Eagles *are valued for their scenic views of Värska (the Setomaa region), and their power also had an impact abroad, with Luts recalling their reception in Germany: "it was the size and power of the battle scenes that made the Germans wonder. They couldn't figure out how a small country's film industry could produce such powerful battlefield sequences." Of these scenes, Antti Alanen recently wrote, "Unforgettable are the extreme long shots of battles staged on the Värska military exercise fields. They evoke the Olympian visions of Griffith in* The Birth of a Nation *and* America." *Aksella Luts remembered that after the film premiered, little boys played young soldiers on the streets – some on the Russian and some on the Estonian side.*

Theodor Luts studiò chimica e commercio prima di arruolarsi in fanteria durante la guerra d'indipendenza. Nel 1924 sposò Aksella Hildegard Kapsta, studentessa di danza moderna, che sarebbe diventata una figura importantissima nella storia del cinema estone nei vari ruoli di sceneggiatrice, attrice, coreografa, montatrice e direttrice della fotografia. Insieme, Theodor e Aksella si spostarono a Berlino per apprendere le danze più recenti prima di tornare in Estonia, dove tennero corsi e collaborarono con riviste che si occupavano di danza, cinema e moda. Presto la giovane coppia si trasferì a Parigi, dove Theodor fece apprendistato con il direttore della fotografia Nikolai Toporkoff presso lo studio Albatros (la cinepresa Éclair che Toporkoff gli affidò era quella che avrebbe usato per *Noored kotkad*). Tornato in Estonia, diresse documentari e tre lungometraggi a soggetto, tra cui il primo film sonoro estone, *Päikese lapsed* (Figli del sole, 1932), prima di spostarsi in Finlandia nel 1938. Theodor e Aksella diedero un significativo contributo all'industria cinematografica finlandese (lei scrisse spesso con lo pseudonimo maschile Antti Metsaots). Nel 1944, lasciarono l'instabile situazione della Finlandia e attraverso la Svezia si trasferirono in Brasile stabilendosi nei pressi di San Paolo, dove continuarono a realizzare film fino alla morte di lui nel 1980. Aksella tornò in Estonia nel 1996, per morirvi nel 2005. – Maria Mang

Noored kotkad, 1927. (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallinn)

Theodor Luts studied chemistry and commerce before joining the infantry during the War of Independence. In 1924 he married Aksella Hildegard Kapsta, a student of modern dance, who was to become a key figure in Estonian film history as screenwriter, actor, choreographer, editor, and photographer. Together they went to Berlin to learn the latest dances before returning to Estonia, where they gave classes and worked for magazines focused on dance, film, and fashion. Soon the young couple left for Paris, where Theodor apprenticed with cinematographer Nikolai Toporkoff at the Albatros studio (the Éclair camera Toporkoff gave him was the one Luts used on The Young Eagles*). Once back in Estonia, he directed documentaries and three features, including the first Estonian sound film,* Päikese lapsed *(Children of the Sun, 1932), before moving to Finland in 1938, where together the couple made significant contributions to the Finnish film industry (she frequently wrote under the male pseudonym Antti Metsaots). In 1944, Theodor and Aksella left the instability of Finland and travelled via Sweden to Brazil, settling near São Paulo, where they continued to make films until Theodor's death in1980. Aksella came back to Estonia in 1996, dying in 2005. – Maria Mang*

KIRE LAINED / WELLEN DER LEIDENSCHAFT (Waves of Passion) [Onde di passione] (EE/DE 1930)
REGIA/DIR: Wladimir Gaidarow [Vladimir Gaidarov]. SCEN: Kurt J. Braun, Hans Fischer, Max W. Kimmich. PHOTOG: Werner Lemke, Ewald Daub. SCG/DES: Karl Haacker. CAST: Raymondo van Riel *(Mart Martens)*, Ita Rina *(Betty, sua figlia/his daughter)*, Fritz Greiner *(Jaan Kõlgis, il re degli alcolici/the spirit king)*, Wladimir Gaidarow *(Rex Ronney, lo scrittore/the writer)*, Juta Jol *(Leida, la ragazza del porto/girl from the harbor)*, Ernst Falkenberg *(Raimondo Valdivio, il giornalista/the journalist)*, Hugo Laur *(Bratt, il contrabbandiere/ the smuggler)*, Hugo Döblin *(Feigelbaum, l'usuraio/the usurer)*, Eduard Rebane *(guardia di frontiera/border guard)*, E. Garray *(la vecchia domestica di Martens/Martens's old servant)*, ? Lehmann (*proprietario della taverna/pub owner*), Robert Rood (*marinaio che balla/dancing sailor*), Ants Eskola (*marinaio a bordo/sailor on ship*). PROD: Wladimir Gaidarow-Film GmbH (Berlin) / Urania-Film (Estonia). V.C./CENSOR DATE: 03.10.1930 (Berlin). USCITA/REL: 10.10.1930 (Tallinn); 17.10.1930 (Berlin). COPIA/COPY: DCP, 108'40" (da/ *from* 35mm, 18 fps); did./*titles:* EST. FONTE/SOURCE: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv, Tallinn.

Kire lained fu la prima coproduzione internazionale estone, realizzata sotto l'egida della Wladimir Gaidarow-Film, la società di produzione tedesca appena fondata dall'attore russo Wladimir Gaidarow, e dalla società estone Urania-Film, registrata presso il ministero della Giustizia

Kire lained *was Estonia's first international co-production, made under the aegis of Russian actor Wladimir Gaidarow's newly formed German production company, Wladimir Gaidarow-Film, and the Estonian company Urania-Film, which was registered at the Ministry*

e degli Affari interni della Repubblica d'Estonia il 24 gennaio 1930. L'Urania-Film fu fondata da Richard Ley, che allora era il rappresentante in Estonia della Fox Corporation statunitense, insieme a Sigrid Ley e Roman Birkenberg (tutti abitavano in Estonia ed erano cittadini estoni). Nessuna delle due società produsse altri film.

Fu anche la prima e ultima volta che il protagonista del film, Wladimir Gaidarow (Vladimir Gaidarov, 1893-1976), passò dietro la macchina da presa. Gaidarow, che aveva esordito come attore al Teatro dell'Arte di Mosca nel 1914, recitò in vari film russi fino al 1918 (possiamo ammirarlo in *Father Sergius*, presentato anch'esso alle Giornate di quest'anno). Nel 1920 Anatoly Lunacharsky, capo del commissariato del popolo per l'Istruzione (Narkompros) inviò Gaidarow e la sua compagna, l'attrice Olga Gzovskaya (si sarebbero sposati nel 1926), in tournée con una compagnia teatrale che portava nei paesi baltici e a Berlino adattamenti di classici russi e spettacoli di cabaret. Stando alla sua autobiografia del 1954, nel 1921 la Fox gli avrebbe proposto di recarsi in America, ma lui e la Gzovskaya avrebbero rifiutato. È stato ipotizzato che questi contatti abbiano gettato i semi della successiva collaborazione con Richard Ley e i suoi partner. Nel corso degli anni Venti Gaidarow interpretò varie importanti produzioni cinematografiche tedesche, tra cui *Die Gezeichneten* di Dreyer (1921), *Der brennende Acker* di Murnau (1922), *Tragödie der Liebe* di May e *Die weiße Sklavin* di Genina (1927); Gaidarow e Gzovskaya [Gsowskaja in Germania] divennero, nelle parole di lui, "guide volontarie che hanno condotto nello spazio di Berlino, avventuroso, pericoloso, misterioso e persino mistico, i rappresentanti della bohème artistica russa giunti qui".

In *Kire lained* compare anche l'attrice slovena Ita Rina, la cui superba interpretazione in *Tonka Sibenice* di Karl Anton, uscito qualche mese prima, è tuttora molto apprezzata (alle Giornate di quest'anno, la potremo vedere anche in *Das letzte Souper* di Mario Bonnard). Negli altri ruoli troviamo interpreti tedeschi ed estoni, tra cui Hugo Laur e Ants Eskola, importanti figure del cinema estone e attori teatrali.

Kire lained è un classico film di avventure, imperniato su un argomento che allora in Estonia era di scottante importanza: il contrabbando di alcolici verso la Finlandia. Nella trama, però, svolge una funzione essenziale anche un'appassionata storia d'amore. Lo scrittore Rex Ronney (Gaidarow) si reca in Estonia con un amico, il giornalista Raimondo (Ernst Falkenberg), allo scopo di raccogliere informazioni per un romanzo dedicato alla vita dei contrabbandieri del golfo di Finlandia. Per entrare nella loro cerchia, Rex si fa passare per un ladro e guadagna la fiducia del re dei liquori Jaan Kõlgis (Fritz Greiner). Il nuovo venuto viene incaricato di trasportare una gran quantità di casse sulla spiaggia di Loksa, ma le guardie di frontiera sventano il piano e catturano Bratt (Hugo Laur), capitano della nave dei contrabbandieri. Costui tradisce Kõlgis, e insieme a lui Mart Martens (Raymondo van Riel), costretto a contrabbandare a causa dei debiti che aveva contratto con lo stesso Kõlgis, nonché sua figlia Betty (Ita Rina), che vorrebbe aiutare il padre a uscire da quella penosa situazione. Rex e Betty si innamorano ed egli cerca di salvare la fanciulla. Temendo di essere catturati, Kõlgis e l'usuraio (Hugo Döblin) tentano di rifugiarsi in acque neutrali, trascinando

of Court and Internal Affairs of the Republic of Estonia on 24 January 1930. Urania-Film was founded by the then-representative of the U.S. Fox Corporation in Estonia, Richard Ley, along with Sigrid Ley and Roman Birkenberg (all of whom lived in Estonia and were Estonian citizens). It was the only film produced by either company. This was also the first and only time Wladimir Gaidarow (Vladimir Gaidarov, 1893-1976), also playing the male lead, went behind the camera. Starting his acting career in 1914 at the Moscow Art Theatre, Gaidarow appeared in a number of Russian films up until 1918 (he can be seen in Father Sergius*, also showing at this year's Giornate). In 1920, Anatoly Lunacharsky, head of the People's Commissariat for Education (*Narkompros*) sent Gaidarow and his actress companion Olga Gzovskaya (they married in 1926) on tour as part of a theatre troupe, performing in the Baltic countries as well as Berlin in adaptations of Russian classics and cabaret. According to his 1954 autobiography, Gaidarow was first approached by Fox in 1921 to go to America, but he and Gzovskaya turned down the offer; it's been conjectured that this meeting sowed the seeds for his later collaboration with Richard Ley and partners. Throughout the 1920s Gaidarow starred in a number of important German film productions, including Dreyer's* Die Gezeichneten *(1921), Murnau's* Der brennende Acker *(1922), May's* Tragödie der Liebe*, and Genina's* Die weiße Sklavin *(1927), and he and Gzovskaya [Gsowskaja in Germany] became, in his words, "voluntary guides to the adventurous, dangerous, mysterious, and even mystical Berlin space for the representatives of the Russian artistic bohemia arriving here."*

Also appearing in Kire lained *is the Slovenian actress Ita Rina, whose superb work in Karl Anton's* Tonka Sibenice *from earlier the same year remains highly regarded (she can also be seen at the Giornate this year in Mario Bonnard's* Das letzte Souper*). Other roles are taken by both German and Estonian performers, including leading lights of Estonian film and theatre actors Hugo Laur and Ants Eskola.*

Kire lained *is a classic adventure film centred around a subject of considerable significance in Estonia at the time – smuggling spirits to Finland. But passionate matters of the heart are a vital part of the plot. Writer Rex Ronney (Gaidarow) travels to Estonia with his journalist friend Raimondo (Ernst Falkenberg) to gather information for a novel on the life of smugglers operating in the Gulf of Finland. To gain access to their circle, Rex presents himself as a thief and becomes confidante to the spirit king Jaan Kõlgis (Fritz Greiner). The newcomer is tasked with taking a huge number of containers to the beach at Loksa, but the border patrol foils the plan and Bratt (Hugo Laur), captain of the smuggling ship, is captured. He betrays Kõlgis, as well as Mart Martens (Raymondo van Riel), who fell into the smuggling business because of his debts to Kõlgis, and his daughter Betty (Ita Rina), who is trying to help her father in this difficult situation. Rex and Betty fall in love, and he tries to save the girl. For fear of being captured, Kõlgis and the usurer (Hugo*

con sé Martens e Betty; Rex deve allora salvare la donna amata e il padre di lei da quest'uomo, pronto a qualsiasi nefandezza.
Il film fu girato nell'estate del 1930 a Tallinn e nell'Estonia settentrionale; a testimonianza del suo prestigio, la première ebbe luogo in tre sale contemporaneamente. Ita Rina assistette alla proiezione in tutti e tre i cinema, e la sua presenza fu salutata dalla stampa estone con articoli pieni d'entusiasmo. La prima berlinese si tenne una settimana più tardi.
Una partitura per orchestra fu composta da Bert Reisfeld (1906-1991), compositore e paroliere di origine austriaca, che esordì nel cinema proprio con *Kire lained*. Emigrato negli Stati Uniti verso la fine degli anni Trenta, lavorò come arrangiatore per vari musicisti, tra cui Benny Goodman e Glenn Miller. – Maria Mang

Kire lained, 1930: Wladimir Gaidarov, Ita Rina. (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallinn)

Döblin) try to make their way to neutral waters, taking Martens and Betty with them; Rex has to rescue his loved one and her father from this man who will balk at nothing.
The film was shot in the summer of 1930 in Tallinn and Northern Estonia, and premiered in three cinemas at once, testifying to its prestige. Ita Rina herself attended the performances in all three cinemas, her presence enthusiastically heralded by Estonian media with many a news story. The Berlin premiere took place one week later.
An orchestral score was composed by Bert Reisfeld (1906-1991), an Austrian-born composer and lyricist; Kire lained *marked his debut in cinema. After emigrating to the U.S. sometime in the late 1930s, he became an arranger for Benny Goodman and Glenn Miller, among others. – Maria Mang*

KUTSU-JUKU SEIKLUSI [Le avventure del cane Juku / The Adventures of Juku the Dog] (EE, 1931)
REGIA/DIR, SCEN: Voldemar Päts. ANIM: Elmar Jaanimägi. PROD: Aleksander Teppor. USCITA/REL: 17.04.1931. COPIA/COPY: DCP, 4'48", col. (da/*from* 35mm, 132 m., orig. c. 180 m., 24 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* EST. FONTE/SOURCE: Eesti Rahvusarhiivi Filmiarhiiv, Tallinn.

Il primo film d'animazione realizzato in Estonia, se pure se ne aveva notizia, fu considerato perduto fino all'autunno del 1986, quando venne scoperto all'interno del fondo della Società Estone per la Temperanza (1891-1940), conservato presso l'Archivio storico centrale dell'Estonia sovietica a Tartu. Stranamente, il ricordo di questo cortometraggio svanì in maniera così totale che i cineasti dell'epoca non lo menzionarono mai nelle proprie memorie, benché i giornali coevi ne avessero parlato. In quel periodo i cinema estoni traboccavano di cartoni animati americani e tedeschi, e *Kutsu-Juku seiklusi* non cerca affatto di nascondere tali influenze, come si capisce già dalla didascalia iniziale: "Questo film è un esercizio in uno stile dominato dai paesi che hanno il maggior peso nel panorama cinematografico mondiale, come la Germania e gli Stati Uniti. Nonostante le difficoltà tecniche, abbiamo fatto il possibile perché il cane Juku conquisti, fin dalla prima apparizione, il cuore di ogni estone appassionato di cinema."
Formato da oltre 5000 disegni, il film dura quattro minuti ed è malauguratamente privo del finale. Sembra che l'animatore Elmar Jaanimägi (1907-1937), il regista Voldemar Päts (1902–1942) e Aleksander

Estonia's first homegrown animated film, when known about at all, was considered lost until the autumn of 1986, when it was discovered as part of the collection of the Estonian Temperance Society (1891–1940), stored at the Central Historical Archives of Soviet Estonia in the city of Tartu. Curiously, memory of the short had so completely disappeared that contemporary filmmakers never even mentioned it in their memoirs, and yet it was written about in newspapers from the period. At the time, Estonian cinemas were filled with American and German animation, and Kutsu-Juku seiklusi *doesn't try to hide its influences, as can be seen in the opening intertitle: "This film is an exercise in a style ruled by major filmmaking countries like Germany and the U.S.A. Despite technical difficulties, we did our utmost to ensure that Juku the Dog wins the hearts of every Estonian film lover from its very first release."*
Consisting of more than 5,000 drawings, the film runs for four minutes, and is frustratingly missing its ending. It's believed that the animator, Elmar Jaanimägi (1907-1937), director Voldemar Päts (1902–1942), and Aleksander Teppor (1888-1943), owner

Teppor (1888-1943), proprietario dello studio fotografico in cui fu realizzato, progettassero di girare un'intera serie di cortometraggi animati nello stile del primo Walt Disney. Il cane Juku presenta ovvie somiglianze con Topolino, e il film prende a prestito anche altri elementi da film di Disney come *The Skeleton Dance*. Fu annunciato un altro episodio della serie, ma si ignora se sia mai stato realizzato. Anche il destino della colonna sonora rimane misterioso: in uno dei cartelli iniziali si legge che la musica fu registrata su dischi Parlophon da A/S Tormolen & Company.

Kutsu-Juku seiklusi, 1931 (Rahvusarhiivi filmiarhiiv, Tallinn)

Voldemar Päts, nipote del presidente della Repubblica d'Estonia Konstantin Päts, entrò nello studio cinematografico di Balduin Kusbock all'inizio degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta era già diventato uno dei più importanti operatori cinematografici del paese. Nel 1937 il suo collega di *Kutsu-Juku seiklusi*, l'illustratore Elmar Jaanimägi, stava lavorando a un altro cortometraggio animato, in cui comparivano i personaggi dell'Astuto Hans e del Vecchio Diavolo, ma il film non venne mai portato a termine; egli morì il 3 novembre a Vyborg, presso il confine finlandese, per le ferite riportate in un accoltellamento. La lapide tombale di Jaanimägi reca un disegno del cane Juku, e nel 2001 sul sito dello studio di Aleksander Teppor è stata posta una targa commemorativa del primo film d'animazione estone. – Maria Mang

of the photo studio where it was produced, planned to make an entire series of animation shorts in the style of early Walt Disney. Juku the Dog has obvious similarities to Mickey Mouse, and the film has borrowed other elements from Disney films, such as The Skeleton Dance. *While another film in the series was announced, it's unknown if it was ever made. Equally, the fate of the soundtrack, made in Berlin, remains a mystery: the title card states that the music was recorded on Parlophon records by A/S Tormolen & Company.*

Voldemar Päts, a nephew of the Estonian head of state Konstantin Päts, was affiliated with Balduin Kusbock's film studio in the early 1920s, and by the 1930s had developed into one of Estonia's leading cameramen. In 1937 his colleague from Kutsu-Juku seiklusi, *the illustrator Elmar Jaanimägi, was working on another animated short featuring the characters Crafty Hans and the Old Devil, but the film was never completed; he died on 3 November in Vyborg, near the Finnish border, of injuries sustained in a knife attack. A drawing of Juku the Dog is on Jaanimägi's gravestone, and in 2001 a plaque commemorating Estonia's first animated film was placed on the site of Aleksander Teppor's studio.*

Maria Mang

I CORTI DI WEIMAR

WEIMAR SHORTS

Programma a cura di / *Programme curated by* Michael Cowan, Anton Kaes

Perché proporre oggi un programma sui cortometraggi della Germania di Weimar? Si potrebbe rispondere che noi tutti, nei diversi contesti dei media digitali, siamo circondati da una quantità di video "corti". Il fenomeno si può far risalire alla nascita di YouTube nel 2005 oppure alla diffusione dei video musicali negli anni Ottanta, ma in ogni caso oggi siamo quasi tutti esposti, quotidianamente, a un'ampia varietà di forme di cortometraggi, dai filmati di viaggio a quelli di graziosi pets, dai video didattici agli esperimenti d'avanguardia, tutti archiviati online o condivisi sulle piattaforme dei social media. Non a torto, quindi, YouTube è stato definito il nuovo "cinema delle attrazioni", in cui l'esperienza, simile a un'immersione, di essere "rapiti" (Susan Sontag) in una sala buia cede il passo alla curiosità, all'umorismo e alla seduzione. Non desta neppure meraviglia che oggi si vadano riscoprendo cortometraggi storici: non solo quelli degli albori del cinema, ma anche altri di periodi successivi al consolidamento del cinema narrativo.

Il cinema di Weimar è un esempio calzante. Vent'anni fa, le rassegne di film di Weimar erano quasi sempre dedicate ai classici di Lang, Murnau, Pabst, e altri grandi nomi del consueto pantheon di autori (in grandissima maggioranza maschi) di lungometraggi a soggetto, inframmezzati, nei casi più fortunati, da alcuni classici d'avanguardia firmati da Reiniger, Richter o Ruttmann. Oggi, però, si registra un crescente interesse per tutto ciò che fioriva *intorno* a questo canone: la pubblicità di quel periodo storico, cinegiornali, film didattici, ma anche travelogue, film di propaganda elettorale, produzioni amatoriali e reportage politici. Tutto questo materiale, nel suo insieme, costituisce una cospicua percentuale del consumo di immagini filmate nella repubblica di Weimar. Proprio per la decisa canonizzazione dei lungometraggi, molto del materiale più breve è andato perduto. Gli archivi stanno però iniziando a rivalutare

Why a program on Weimar "shorts" today? One answer is that we are increasingly surrounded, in our own digital media environments, by "short form" videos. Whether you trace the phenomenon back to the launch of YouTube in 2005 or the rise of music videos in the 1980s, most people are now exposed daily to a large roster of short forms, ranging from travel shows to clips of cute pets, from instructional videos to avant-garde experiments — all archived in online repositories or shared on social media platforms. Not for nothing, then, has YouTube been described as the new "cinema of attractions," where the immersive experience of being "kidnapped" (Susan Sontag) in a darkened theater gives way to curiosity, humor, and fascination. And little wonder, also, that historical short films are being rediscovered today — not only from the days of early cinema, but also from periods after *the consolidation of narrative film.*

Weimar cinema is a case in point. Twenty years ago, most Weimar film series would have focused almost entirely on classics by Lang, Murnau, Pabst, and the other names from the familiar pantheon of great (mostly male) feature-film auteurs *— interspersed, if you were lucky, with a few avant-garde classics by Reiniger, Richter, or Ruttmann. Today, however, there is increasing interest in what was happening* around *this canon: the historical advertisements, newsreels, and educational films, but also the travelogues, election propaganda films, amateur productions, and political reportages, all of which — taken together — constituted a large portion of moving-image consumption during the Weimar Republic. Precisely because of the strong canonization of feature films, much of this shorter*

i propri fondi, ove abbondano affascinanti materiali di corto metraggio degli anni Venti pronti per la proiezione. Per tale motivo, oltre che per la ricorrenza del centenario della nascita della repubblica di Weimar, un programma sui "cortometraggi di Weimar" sembra giungere al momento opportuno.

Si pone però subito un'altra domanda: cos'era in realtà un "Kurzfilm" dell'epoca di Weimar? Certamente non un genere, giacché il nome allude solo alla lunghezza della pellicola. Se definiamo un film "cortometraggio" sulla base della durata, nella categoria dovrebbe presumibilmente rientrare tutto il materiale che non rispetta la lunghezza standard di un lungometraggio, dai filmati pubblicitari di due minuti ai docudrama politici di quaranta. Se, in alternativa, cerchiamo di distinguere le tipologie dei cortometraggi, la categoria dovrebbe comprendere tutti i film che non sono documentari o film a soggetto standard. Tali definizioni abbraccerebbero ovviamente un vastissimo ventaglio di forme cinematografiche, appunto perché tutte condividono una caratteristica negativa: quella di non corrispondere allo "standard." In altre parole, il termine "cortometraggio" si applicherebbe a quasi tutti i tipi di film che furono *marginalizzati* nella fase di istituzionalizzazione del lungometraggio, avvenuta nel nuovo quadro del cinema tedesco del dopoguerra. Senza dubbio, quest'eterogeneità fu riconosciuto già allora come una delle caratteristiche specifiche della categoria del "Kurzfilm" (termine che, per inciso, acquisì valore descrittivo negli anni Venti, appunto in risposta al consolidamento del "Langfilm"). In una recensione del programma di *Kurzfilm* che accompagnava la famosa mostra *Film und Foto* del 1929 (e che comprendeva anche un film incluso in questa sezione, *Markt in Berlin* di Wilfried Basse) si parlava di rassegna "eterogenea" e "casuale" (*zusammengewürfelt*) ("Kampf um Kurzfilme," *Film-Kurier*, 11/1929).

L'ampiezza e la plasticità della categoria del "cortometraggio" non ci impediscono però di formulare alcune osservazioni più generali sui cortometraggi weimariani. Anzitutto, come si è già accennato, questi film si collocavano ai margini del cinema, in senso sia temporale che spaziale. Dal punto di vista temporale, venivano di solito proiettati negli orari di minore affluenza di pubblico. Per le pellicole sperimentali e politiche, questo si traduceva spesso in speciali matinée programmate nelle domeniche meno affollate: così avvenne, ad esempio, per la proiezione di *Film und Foto* citata poc'anzi, oltre che per la famosa matinée d'avanguardia *Der absolute Film* del 1925 e per i molti matinée organizzate da cineclub come il Volksverband für Filmkunst (Associazione popolare per l'arte cinematografica).

Certamente, però, la principale forma di emarginazione temporale del cortometraggio consisteva nel fatto che esso veniva relegato nel cosiddetto *Beiprogramm* (programma complementare) prima del lungometraggio principale. Molti motivi spingevano a presentare cortometraggi come complementi: non ultimo, il fatto che ciò permetteva alle sale cinematografiche di fruire di rimborsi d'imposta, soprattutto se proiettavano i cosiddetti "Kulturfilm" dedicati a temi didattici (di cui il nostro programma offre molteplici esempi). Per molti aspetti la collocazione oraria riservata ai complementi era la meno prestigiosa: una specie di nicchia paracinematografica, quando gli spettatori stanno ancora

material has been lost today. But film archives are beginning to reassess their holdings, and there is no shortage of fascinating short-form material from the 1920s available for screening. For this reason — and during the 100th anniversary year of the start of the Weimar Republic — a program on "Weimar Shorts" seems timely.

Of course another question instantly arises: What was a Weimar "Kurzfilm" anyway? It's surely not a genre, as the name only suggests a length. If we define "short film" strictly by duration, then the category would presumably include anything that didn't conform to the standard feature-film length, whether a 2-minute advertisement or a 40-minute political docudrama. Alternatively, if we seek to identify types *of short films, then it would encompass all films that weren't standard narratives or documentaries. Such definitions would, of course, lead to a large umbrella of film forms, precisely because they all share a* negative *quality: that of not being the "standard." In other words, the "short film" would embrace nearly all types of film that were* marginalized *during the institutionalization of feature film within the new theatrical landscape of post-WWI Germany. And no doubt, this motley aspect* was, *even then, recognized as a defining characteristic of the category "Kurzfilm" (a term which, incidentally, only became a common descriptor in the 1920s, and this precisely in reaction to the consolidation of the "Langfilm"). Thus one review of a* Kurzfilm *program that accompanied the famous* Film und Foto *exhibition of 1929 (and which included one film showing in our program, Wilfried Basse's* Markt in Berlin*) described the program as a "heterogeneous" and "disparate" (*zusammengewürfelt*) collection of films ("Kampf um Kurzfilme,"* Film-Kurier*, 11/1929).*

But this expansiveness and plasticity of the category "short film" does not mean that we cannot make some more general observations about short films in Weimar cinema. The first, as already hinted, is that these films existed on the margins *of cinema, and this in both a temporal and a spatial sense. Temporally speaking, such films tended to be shown at non-peak times. For experimental and political film, this often meant special matinee screenings scheduled on low-density Sundays, as happened with the* Film und Foto *screening mentioned above, as well as the famous avant-garde matinee* Der absolute Film *of 1925 and the many matinee screenings organized by film clubs such as the Volksverband für Filmkunst (Popular Association of Film Art).*

But the main form of temporal marginalization for the short film was surely its relegation to the so-called Beiprogramm *(supporting program) before the main feature. There were many reasons for presenting short films in the preliminary program, not least of all because this allowed movie theaters to receive tax rebates, especially if they showed so-called "Kulturfilms" on educational topics (of which our program has several*

cercando il posto, si tolgono il cappotto e si preparano per il lungometraggio principale. Non sorprende allora leggere in un articolo dell'epoca che il programma complementare era la trascurata "Cenerentola" delle proiezioni in sala ("Der kurze Film als Aschenbrödel," *Österreichische Filmzeitung*, 04/1928).

I cortometraggi si collocavano ai margini anche in senso spaziale, poiché figuravano di frequente nelle proiezioni dei circuiti non commerciali, se pure non ne erano il pilastro principale. Ciò vale per i filmati didattici, che spesso (e sempre di più con l'avanzare del periodo di Weimar) erano disponibili per la proiezione in scuole, associazioni e altri contesti pedagogici. Vale anche per i filmati pubblicitari e promozionali, che venivano proiettati nelle vetrine dei negozi e negli spazi espositivi, impiegando una vasta gamma di apparecchi da proiezione portatili che entrarono in uso negli anni Venti. Esistevano anche spazi per proiezione speciali, per esempio a bordo delle navi passeggeri, in cui saranno stati probabilmente proiettati film di viaggio come quello di Richard Fleischhut, compreso in questo programma.

Una seconda osservazione si può fare sui cortometraggi di Weimar: erano spesso legati a scopi e occasioni particolari, fatto che ne mette in rilievo l'importanza oggi, nel momento in cui gli storici del cinema dimostrano crescente interesse per le tradizioni del cosiddetto cinema "utile". Raramente i cortometraggi venivano realizzati con l'intenzione di creare opere d'arte immortali; erano piuttosto commissionati in funzione di obiettivi particolari ed esigenze transitorie. A un estremo di questo panorama di realizzazioni effimere troviamo filmati pubblicitari e promozionali, film elettorali e altre produzioni di "pubbliche relazioni", di cui gli spettatori odierni raramente ricordano il contesto e le circostanze che ne hanno costituito l'occasione. Molti dei nostri film – quasi tutti, si potrebbe affermare – hanno il compito comune di impartire conoscenze. È facile intuire uno dei motivi di questo nesso tra forme brevi e occasioni effimere: l'investimento di capitali è proporzionale al rendimento atteso, e chi commissiona un film destinato a rimanere disponibile per breve tempo difficilmente vorrà spendere le somme necessarie per la produzione di un lungometraggio. In altri casi, i cortometraggi erano realizzati da soggetti, come artisti sperimentali e gruppi politici, che proprio non erano in grado di effettuare investimenti cospicui.

Per inciso, la funzione promozionale di tanti cortometraggi spiega anche perché apparissero di solito in serie, destinate a circolare per un tempo limitato ma in grado di esporre costantemente il pubblico a un prodotto, una causa, una campagna o un marchio. Molti film del nostro programma erano stati realizzati come parti di determinate serie (poche delle quali ci sono giunte complete): tra questi l'estratto della serie *Schaffende Hände* di Hans Cürlis sugli artisti contemporanei all'opera, il film di Lola Kreutzberg sugli svaghi popolari a Giava (parte di una serie sulle colonie insulari olandesi), i brani della serie *Lustige Hygiene* (ordinata dalla Commissione tedesca per l'educazione igienica popolare), *Die Frankfurter Küche* (parte di una serie di film sulla nuova architettura), e *Zeitprobleme* di Slatan Dudow (che rientrava nel progetto di una serie di cinegiornali proletari). Ma in senso più lato

examples). But in many ways, the preliminary program was the least dignified of time slots within theatrical screenings: a kind of para-cinematic niche, when audiences were still shuffling about, finding their seats, removing their coats, and preparing for the main attraction. It is not surprising, then, that one contemporary writer described the preliminary program as the neglected "Cinderella" of theatrical screenings ("Der kurze Film als Aschenbrödel," Österreichische Filmzeitung*, 04/1928).*

Short films also existed on the margins in a spatial sense, because they were frequent features — if not the mainstay — of non-theatrical screenings. This goes for educational films, which were often also (and increasingly as the Weimar years advanced) available for projection in schools, clubs, and other pedagogical settings. It also goes for advertising and promotional films, which were shown in shop windows, storefronts, and exhibition halls, using a wide array of portable projection apparatuses developed and marketed during the 1920s. There were also other specialty screening venues, for example on board passenger ships, where travel films like the one by Richard Fleischhut in this program would probably have been screened.

A second observation about Weimar shorts is that they tended to be linked to specific occasions and purposes, a fact that underscores their relevance today, as film historians take increasing interest in traditions of so-called "useful" cinema. Shorts were rarely made with the intention of creating timeless works of art, but rather commissioned in response to particular goals and ephemeral needs. At the extreme side of this ephemerality, we find advertisements and promotional films, election films, and other "PR" productions, whose contexts and occasioning circumstances are often forgotten by today's viewers. Several of our films — and arguably almost all — also share a mission to impart knowledge. One reason for this link between short forms and ephemeral occasions is easy to intuit: namely that capital investment is proportional to the expected return, and anyone commissioning a film with a limited shelf-life is unlikely to spend the sums necessary for a feature film production. In other cases, shorts were the products of groups that just didn't have a lot to invest, such as experimental artists and political groups.

Incidentally, the promotional function of so many short films also accounts for their frequent appearance in series*, which were meant to run for a limited time and generated repeated exposures to a product, a cause, a campaign, or a brand. Several films in our program were made as parts of a* series *(few of which survive* in toto*), including the excerpt from Hans Cürlis's* Schaffende Hände *series on contemporary artists at work, the Lola Kreutzberg film on Javanese leisure (part of a series on Dutch colonial islands), the excerpts from the* Lustige Hygiene *series (commissioned by the German Committee on Popular Hygienic Education),* Die Frankfurter Küche *(part of a series of*

anche i *Kulturfilm* dell'Ufa avevano una certa qualità seriale, poiché gli spettatori si abituarono ad assistere periodicamente a cortometraggi scientifici recanti il marchio dell'Ufa.

Una terza osservazione sui cortometraggi di Weimar – connessa in una certa misura a quella sul loro carattere effimero – è che questi film costituivano una specie di laboratorio per la sperimentazione. Oggi, in maniera piuttosto sterile, tendiamo a distinguere, nel cinema di Weimar, i film "sperimentali" da quelli "convenzionali", in parte perché in questo periodo emerse per la prima volta un'avanguardia autoproclamata che rivendicava a sé la giurisdizione sulla sperimentazione. In realtà si trattava piuttosto di un continuum, e per molti film della nostra rassegna sarebbe arduo proporre una classificazione indiscutibile. Non tutti i classici "d'avanguardia" erano tali fin dall'inizio; molti film che oggi vengono proiettati prevalentemente in programmi "sperimentali" (come *Kipho* di Seeber) furono realizzati in origine come pubblicità. In senso più lato, tuttavia, il cortometraggio in quanto tale offre un terreno proficuo alla sperimentazione proprio per la sua posizione marginale. Ciò vale anche per le produzioni didattiche della *Kulturabteilung* (sezione culturale) dell'Ufa, che facevano volentieri ricorso a varie tecniche di montaggio, riprese time-lapse, fotografia microscopica e a raggi X, riprese split-screen e altre forme sperimentali. Questi film erano quasi sempre produzioni "esplorative", meno formalizzate dei lungometraggi che venivano realizzati accanto a loro, e questo è forse il motivo per cui la sperimentazione non era solo consentita, ma anzi incoraggiata. Guardando i film oggi si può ancora avvertire lo spirito di esplorazione che animava i cineasti mentre scoprivano le tecniche più adatte per il compito che dovevano assolvere.

La qualità sperimentale di tanti cortometraggi conferiva a tali opere una struttura più aperta rispetto ai lungometraggi, e un significato meno rigido. Questo margine di ambiguità esasperava talvolta il pubblico degli anni Venti; il resoconto della già citata proiezione nell'ambito di *Film und Foto* riferisce che alcuni spettatori, sconcertati dalla mancanza di una chiara logica narrativa, reagirono con "fischi, schiamazzi e risate". Secondo l'autore dell'articolo apparso sul *Film-Kurier* nel 1929, per risolvere questo problema occorreva organizzare conferenze introduttive allo scopo di istruire (*schulen*) gli spettatori sul miglior modo di apprezzare i film proiettati. La struttura aperta dei cortometraggi di ricerca è però un elemento che potremmo apprezzare oggi. Tra l'altro, serve per valutarne (accanto alle disposizioni meno rigorose in materia di diritti d'autore, introdotte per i cortometraggi) la malleabilità storica, ossia la possibilità di inattese vite successive. Quest'osservazione riguarda i filmati pubblicitari reinterpretati in seguito come classici d'avanguardia, ma anche numerosi film della nostra serie che successivamente furono citati e volti a nuovi fini da cineasti sperimentali. Altri, come l'affascinante studio di un viaggio su un piroscafo, realizzato da Fleischhut, sono maturi per essere riutilizzati e reinterpretati.

Questo ci riporta alla domanda che ci eravamo posti all'inizio: perché proporre oggi un programma sui "cortometraggi" della Germania di Weimar? Nelle nostre selezioni, abbiamo privilegiato i film meno

films on new architecture), and Slatan Dudow's Zeitprobleme *(part of a planned series of proletarian newsreels). But even films like the Ufa* Kulturfilms *had a certain "serial" quality in a looser sense, since audiences grew accustomed to seeing scientific shorts with the Ufa brand on a regular basis.*

A third observation about Weimar shorts – not unrelated to their ephemerality – is that these films offered a kind of laboratory for experimentation. *Today, we tend to divide Weimar cinema somewhat unhelpfully into "experimental" and "mainstream" film, partly because this was the first period in which a self-styled avant-garde emerged to claim jurisdiction over experimentation. In reality, there was more of a continuum, and many of the films in our series defy easy classification. Indeed, not all "avant-garde" classics began that way; many such films that are often screened today in "experimental" programs (like Seeber's* Kipho*) were initially created as advertisements. But in a broader sense, the short film as such offered a propitious space for experimentation on account of its position at the margins. This goes even for those educational productions by Ufa's* Kulturabteilung *(Cultural Department), which reveled in techniques of montage, time-lapse, microscopic and X-ray cinematography, multi-screen shots, and other experimental forms. Almost all of these films were "exploratory" productions, less formalized than the feature films being made next door, and perhaps for this reason experimentation was not only allowed, but also encouraged. Watching the films today, one can still sense that exploratory quality, as filmmakers found techniques adequate for the tasks at hand.*

This experimental quality of so many short productions also means that these films were often more open-ended than their feature counterparts, their meanings less fixed. This space for ambiguity sometimes frustrated audiences in the 1920s; the account of the Film und Foto *screening cited above goes on to describe how some audience members, baffled by the absence of clear narrative logic, reacted with "whistles, jeers and hoots." For the author of that 1929* Film-Kurier *article, this was a problem that called for the use of introductory lectures to instruct (*schulen*) audiences on how to appreciate the films being shown. But this open-ended quality of short studies is something we might value today. Among other things, it helps to account (along with the less-stringent copyright restrictions placed on short films) for their historical malleability, i.e., their openness to unexpected afterlives. If this includes advertisements reinterpreted as avant-garde classics, it also includes several films from our series that were later cited and re-purposed by experimental filmmakers. Others, such as Fleischhut's fascinating study of a steamboat voyage, are rife for re-use and reinterpretations.*

This leads us back to our opening question: Why a program on Weimar "shorts" today?. In our selections, we have privileged

facilmente disponibili (o meno conosciuti) rispetto ai classici più familiari (come la serie *Opus* di Ruttmann). Questa scelta è dettata in parte dalla nostra convinzione che i cineasti non dovrebbero essere i soli ad avere accesso a questi tesori ignoti degli archivi di Weimar, e che anche i cinefili possono contribuire a liberare il potenziale latente di questi film. Ci auguriamo che gli spettatori di Pordenone li guardino con occhi storici e contemporanei insieme: attenti sia al contesto originale dei film (che abbiamo cercato di indicare nelle note dedicate alle singole opere), sia alla capacità dei film stessi di assumere oggi un nuovo significato. In un'epoca in cui la "forma cortometraggio" è uscita dalla marginalità, chi sa quali insegnamenti potrebbero offrirci questi film storicamente emarginati?

Abbiamo suddiviso questa rassegna in quattro programmi a tema, ciascuno dei quali riunisce un vasto spettro di differenti tipi di cortometraggi. Il primo programma presenta vari modi di filmare la natura e gli elementi, da quello pedagogico a quello più sperimentale. Il secondo contiene film che trattano, con uno spirito di volta in volta serio o comico, il tema del lavoro e del tempo libero. Il terzo illustra l'incontro del cinema con la "questione sociale" (povertà, criminalità, tensioni di classe) e offre esempi paradigmatici di cinema militante degli ultimi anni della repubblica di Weimar. Il programma finale, intitolato "Come essere moderni", porta in primo piano il ruolo del cinema nel promuovere uno stile di vita moderno dominato da nuove tecnologie, nuovi ambienti e nuovi modelli di personalità individuale e di comunità. – Michael Cowan, Anton Kaes

less readily available (or less well-known) films over familiar classics (such as Ruttmann's Opus *series). This is partly because we believe that filmmakers should not be the only ones to have access to these unknown treasures of the Weimar archive, and that cinephiles can also help to unlock the latent potentials of these films. We hope that audiences in Pordenone will watch them with both historical and contemporary eyes: bringing an interest both for the films' original contexts (which we've tried to indicate in the individual notes below) and for the capacity of these films to take on newfound significance today. In an era where "short form" has come out of the margins, who knows what these historically marginalized films might teach us?*

We have arranged this series into four themed programs, each bringing together a wide spectrum of different types of short film. The first program showcases various ways of filming nature and the elements, from the pedagogical to the more experimental. The second offers films about work and leisure, ranging from the serious to the comical mode. The third looks at film's encounter with "the social question" (poverty, crime, class tensions) and features paradigmatic examples of activist cinema from the late Weimar Republic. The final program is titled "How To Be Modern," and foregrounds film's role in promoting a modern lifestyle dominated by new technologies, new environments, and new models of self and community. – Michael Cowan & Anton Kaes

Prog. 1 La natura e gli elementi / *Nature and the Elements*

DIE SEELE DER PFLANZE [L'anima della pianta / The Soul of the Plant] (DE 1922)
REGIA/DIR: *?*. PHOTOG: *Max Brinck*. PROD: *Ufa (Universum-Film AG)*. COPIA/COPY: *35mm, 187 m., 7'(20 fps)*; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – *Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt-am-Main.*

*Die Seele der Pflanz*e è uno dei primi cortometraggi prodotti dall'Ufa-Kulturabteilung (la sezione culturale dell'Ufa), fondata nel 1918 per la produzione di film di contenuto didattico. Nell'unità di produzione figuravano diversi collaboratori abituali della Kulturabteilung, tra cui il direttore della fotografia Max Brinck e il consulente scientifico Wilhelm Berndt, uno zoologo dell'università di Berlino che nel 1911 aveva organizzato le prime proiezioni cinematografiche presso l'istituto Urania, per collaborare poi a molti dei film selezionati per questo programma.

Nel tentativo di offrire un moderno punto di vista scientifico sulle visioni panteistiche della natura proprie dell'antica Grecia, il film attinge alla lunga tradizione di una letteratura che aveva indagato sulla sensibilità e l'intelligenza potenziali delle piante. Quest'interesse, che si può far risalire almeno a *Les Fleurs animées* di J. J. Grandville (1847) e a *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen* di Gustav Fechner (1848), era diventato particolarmente intenso agli inizi del Novecento grazie a un'ondata di volumi di divulgazione scientifica, scritti da autori

Die Seele der Pflanze *is one of the early shorts produced by the Ufa-Kulturabteilung (Ufa Cultural Department), founded in 1918 for the production of films with educational content. The production team counted several people who worked extensively with the Kulturabteilung, including the cinematographer Max Brinck and the scientific advisor Wilhelm Berndt, a zoologist from the University of Berlin who had organized the first film screenings at the Urania Institute in 1911, and worked on many of the films selected for this program.*

Purporting to offer a modern scientific take on ancient Greek pantheistic views of nature, the film draws on a long tradition of literature probing the potential intelligence and sensitivity of plants. That interest stretches at least as far back as J. J. Grandville's Les Fleurs animées *(1847) and Gustav Fechner's* Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen *(1848). It was particularly vibrant in the early 20th century due to a wave of popular science books by authors such Raoul Francé (e.g.,* Die

come Raoul Francé (per esempio *Die Seele der Pflanze*, 1924).
Si trattava di un tema particolarmente invitante per i primi cineasti, che cercarono di sfruttare varie tecniche cinematografiche – time-lapse, fotografia microscopica, animazione, ecc. – per offrire prove visive dell'altrimenti invisibile vita delle piante. In Germania, i film di questo tipo vanno dai primi esperimenti di time-lapse effettuati da Oskar Messter (1898) fino a *Kulturfilm* delle dimensioni di un lungometraggio come *Das Blumenwunder* (1926), in cui esseri umani danzano seguendo i movimenti delle piante, proiettati in accelerazione.
Die Seele der Pflanze è però importante anche per la sua storia successiva. Per lungo tempo questo film ha costituito una fonte d'archivio, saccheggiata dai registi di film sperimentali e dell'orrore, da Friedrich Wilhelm Murnau (che ne prelevò le riprese di una dionea da affiancare al vampiro in *Nosferatu*, 1922) fino a Gustav Deutsch e Hanna Schimek (che nel 2009 presero a prestito le immagini degli scienziati che bruciano una sensibile pianta di *Mimosa pudica* per la loro esplorazione sperimentale delle relazioni di genere in *Film ist. A Girl & a Gun*). – Michael Cowan

Seele der Pflanze, *1924).*
This topic also held a special appeal for early filmmakers, who sought to use filmic techniques — time-lapse, microscopic cinematography, animation, etc. — to provide visual evidence of the otherwise invisible life of plants. In Germany, such films stretch from Oskar Messter's early time-lapse experiments (1898) to feature-length Kulturfilms *such as* Das Blumenwunder *(1926), in which human dancers take their cues from plants shown in accelerated motion.*
But Die Seele der Pflanze *is also significant for its subsequent history. The film has long been a go-to archival source for directors of horror and experimental film, from Friedrich Wilhelm Murnau (who lifted footage of a Venus flytrap to juxtapose with the vampire in* Nosferatu*, 1922) to Gustav Deutsch and Hanna Schimek (who borrowed shots of scientists burning a sensitive* Mimosa pudica *plant for their 2009 experimental exploration of gender relations in* Film ist. A Girl & a Gun).
Michael Cowan

DAS WOLKENPHÄNOMEN VON MALOJA [Il fenomeno delle nuvole di Maloja/The Cloud Phenomenon of Maloja] (DE 1924)
REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Arnold Fanck. PROD: Berg- und Sportfilm GmbH. V.C./CENSOR DATE: 18.06.1924. COPIA/COPY: 35mm, 205 m., 9' (20 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien.

Girato dal pioniere del cinema di montagna Arnold Fanck (che in seguito avrebbe presentato al pubblico Leni Riefenstahl in *Der heilige Berg*, 1926), *Das Wolkenphänomen von Maloja* è un breve filmato paesaggistico realizzato nei dintorni del passo del Maloja sulle Dolomiti. Il film uscì nello stesso anno in cui Fanck produsse *Berg des Schicksals* (girato anch'esso sulle Dolomiti) di cui costituiva probabilmente un progetto collaterale. In un'entusiastica recensione di quest'ultimo film, Siegfried Kracauer elogiò le "splendide immagini della natura" create da Fanck, sottolineando in particolare l'abilità del regista nel filmare le nuvole: "cumuli, giganteschi massicci bianchi che si disintegrano, mari di nuvole che si gonfiano e si ritirano come le maree, lunghi filamenti e vasti greggi". Non è sicuro che Kracauer conoscesse *Das Wolkenphänomen von Maloja*, ma il film sembra confermare la sua tesi per cui, nel genere dei film di montagna, le immagini della natura sono importanti almeno quanto la trama.
Filmare le nuvole non era un'impresa facile, e per far vivere le nubi sullo schermo cineasti come Fanck dovettero imparare a impiegare le tecniche consuete nel cinema scientifico. Ne risulta un motivo non meno fotogenico delle immagini d'acqua esplorate nella stessa epoca da Jean Epstein; molti anni dopo, Olivier Assayas avrebbe citato *Das Wolkenphänomen von Maloja* nel ritratto delle Dolomiti che ci ha offerto nel suo film *Clouds of Sils Maria (2014).* – Michael Cowan

Shot by mountain-film pioneer Arnold Fanck (who would later introduce Leni Riefenstahl to the public in Der heilige Berg*, 1926),* Das Wolkenphänomen von Maloja *is a short landscape film shot around the Maloja Pass of the Dolomites. The film came out the same year Fanck released* Der Berg des Schicksals *(also shot in the Dolomites) and was probably made as a side project. In a glowing review of the latter film, Siegfried Kracauer praised Fanck's "glorious images of nature," singling out in particular the director's ability to film clouds: "cumulus clouds, giant white massifs that disintegrate, seas of clouds that well up and ebb away, striped drifts and vast herds." While it is unclear if Kracauer knew of* Das Wolkenphänomen von Maloja*, the film seems to validate his argument that images of nature are at least as important as plots in the mountain-film genre.*
Filming clouds was no straightforward task, and filmmakers like Fanck had to learn to use techniques familiar to scientific filmmakers such as time-lapse to bring clouds alive on the screen. The result is a motif every bit as photogenic as the contemporaneous water images being explored by Jean Epstein, and Olivier Assayas would later cite Das Wolkenphänomen von Maloja *in his own treatment of the Dolomites in his film* Clouds of Sils Maria *(2014). – Michael Cowan*

POLAR-REISE 1925 MIT DEM DAMPFER "MÜNCHEN" NORDDEUTSCHER LLOYD BREMEN [Crociera artica del 1925 sul piroscafo "München" del Norddeutscher Lloyd di Brema/Arctic Journey 1925 on the Steamer "Munich" Norddeutscher Lloyd Bremen] (DE 1925)
REGIA/DIR: Richard Fleischut? PHOTOG: Richard Fleischhut. RIPRESE/FILMED: 10.06.–15.12.1925. COPIA/COPY: 35mm, 318 m., 17'23" (16 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Questo film è stato girato sul piroscafo *München*, una nave della compagnia Norddeutscher Lloyd. L'autore, Richard Fleischhut, aveva iniziato a lavorare come fotografo di bordo per il Norddeutscher Lloyd nel 1908, documentando i viaggi verso l'Asia, l'America settentrionale e meridionale e la Scandinavia. Successivamente sarebbe divenuto famoso per i ritratti di passeggeri celebri come Marlene Dietrich, Buster Keaton e Franklin D. Roosevelt, oltre che per le immagini dell'esplosione del dirigibile *Hindenburg* nel 1937. Ci ha però lasciato anche una vasta collezione di fotografie etnografiche e naturalistiche; anzi, alcune delle sue fotografie naturalistiche più note (immagini di scogliere, iceberg, paesaggi marini e altro) vennero scattate proprio durante la crociera del 1925 cui si riferisce questo film.
Polar-Reise, che è la prima incursione di Fleischhut nel campo delle immagini in movimento, documenta una delle crociere artiche (dirette all'arcipelago delle Svalbard) che il Norddeutscher Lloyd offriva regolarmente ai turisti assetati di paesaggi romantici capaci di ricordare i dipinti di Caspar David Friedrich. Nel 1928 Fleischhut avrebbe realizzato per la stessa compagnia un altro film di maggior lunghezza sui viaggi polari. In questa sua prima prova egli struttura le immagini intorno all'affascinante alternarsi (che suggerisce varie interpretazioni) tra i passeggeri sul ponte della nave e il trascorrere delle onde.
L'opera di Fleischhut era probabilmente destinata non tanto alla circolazione nelle sale, quanto a proiezioni amatoriali (e forse anche a spettacoli a bordo delle navi passeggeri). Essa, però, rappresenta anche la spia di un più ampio nesso tra l'industria della navigazione passeggeri e la moda dei film di viaggio che si diffuse negli anni Venti; molti di questi film vennero infatti realizzati in collaborazione con le compagnie di navigazione (per esempio *Melodie der Welt* di Walter Ruttmann, 1929, che fu finanziato parzialmente dalla HAPAG, la linea Amburgo-America). – MICHAEL COWAN

This film was shot aboard the S.S. München*, a ship run by the company Norddeutscher Lloyd. Its creator, Richard Fleischhut, had worked as on-board photographer for Norddeutscher Lloyd since 1908, where he documented journeys to Asia, North and South America, and Scandinavia. He would later become famous for his portraits of celebrity passengers such as Marlene Dietrich, Buster Keaton, and Franklin D. Roosevelt, as well as his images of the* Hindenburg *explosion in 1937. But he also left behind an extensive collection of ethnographic and nature photography. Indeed, some of his best-known nature photographs (of cliffs, icebergs, seascapes, etc.) were taken during the same 1925 journey as the current film.*
Fleischhut's first foray into moving images, Polar-Reise *documents one of the arctic cruises (sailing to the Svalbard Archipelago) that Norddeutscher Lloyd regularly offered for those eager to experience romantic landscapes reminiscent of the paintings of Caspar David Friedrich. Fleischhut would go on to create another, longer polar travel film for the same company in 1928. In this earlier film, he structures the images around the fascinating alternation (inviting various interpretations) between the passengers on the ship's deck and the passing waves.*
Fleischhut's work was likely intended for amateur rather than cinematic screenings (and perhaps also for screenings on board passenger ships). But it also points to a larger link between the passenger ship industry and the vogue for travel films of the 1920s, many of which were made in collaboration with shipping companies (e.g., Walter Ruttmann's Melodie der Welt *from 1929, which was partly financed by HAPAG, the Hamburg-America Line). – MICHAEL COWAN*

ERFINDERIN NATUR [La natura nel ruolo di inventore/Nature as Inventor] (DE 1926-27)
REGIA/DIR: Ulrich K. T. Schulz. SCEN: Wilhelm Berndt. PROD: Ufa (Universum-Film AG). V.C./CENSOR DATE: 25.02.1927. COPIA/COPY: 35mm, 284 m., 13'48" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Nel corso degli anni Venti l'Ufa-Kulturabteilung produsse numerosi cortometraggi naturalistici da proiettare nelle sale cinematografiche (all'interno del cosiddetto *Beiprogramm*, il programma complementare), nelle scuole e in vari altri contesti didattici (associazioni, mostre, ecc.). La supervisione di questo film affascinante, *Erfinderin Natur*, fu curata da Ulrich K. T. Schulz, che aveva diretto la prima produzione della Kulturabteilung proiettata nel programma preliminare di un cinema (*Der Hirschkäfer*, 1921), e successivamente avrebbe realizzato,

Throughout the 1920s, the Ufa-Kulturabteilung churned out numerous short nature films for screening in cinemas (in the so-called Beiprogramm*, or supporting program), in schools, and in various other educational settings (associations, exhibitions, etc.). This fascinating film,* Erfinderin Natur*, was overseen by Ulrich K. T. Schulz, who had directed the first production of the Kulturabteilung to be shown in the preliminary program of a cinema (*Der Hirschkäfer*, 1921), and went on to make over*

tra gli anni Venti e gli anni Sessanta, più di 200 *Kulturfilm*. La sceneggiatura si deve a Wilhelm Berndt, che aveva collaborato anche a *Die Seele der Pflanze*.

Questo film esemplifica un argomento ricorrente nell'opera di Schulz e più in generale nei *Kulturfilm*: le analogie tra tecnologie umane e natura. Anticipando concetti che sarebbero emersi in epoche successive, come la bionica e la biomimetica, il film ci illustra un'intelligenza tecnologica umana radicata nella natura, anziché opposta a essa: la fabbricazione di funi ispirata alle tele di ragno, il disegno dei paracadute che imita i semi di tarassaco, il lazo dei cowboy che copia l'azione della lingua del camaleonte, e così via. Si trattava di un tema già notissimo, grazie a libri di divulgazione scientifica come *Die Pflanze als Erfinder* di Raoul Francé (1920) o *Mathematik in der Natur* di Hermann Ernsch (1921). Nel suo tentativo di dimostrare l'intelligenza della natura, *Erfinderin Natur* è per certi aspetti affine a *Die Seele der Pflanze*. Tuttavia, anziché svelarci tale intelligenza ricorrendo a trucchi cinematografici come la fotografia time-lapse, questo film si affida alle tecniche del montaggio parallelo, largamente utilizzato verso la metà degli anni Venti. – Michael Cowan

200 Kulturfilms *from the 1920s to the 1960s. The scenario was created by Wilhelm Berndt, who also worked on* Die Seele der Pflanze.

This film exemplifies a topic that would often recur in Schulz's work and in the Kulturfilm *more generally: the analogies between human technologies and nature. Anticipating later concepts such as bionics and biomimetics, the film shows us a human technological intelligence that is grounded in nature rather than being opposed to it: rope-manufacture inspired by spider webs, parachute design mimicking dandelion seeds, a cowboy's lasso copying the actions of a chameleon's tongue, and so on. This was already a well-known theme from popular science books such as Raoul Francé's* Die Pflanze als Erfinder *(1920) or Hermann Ernsch's* Mathematik in der Natur *(1921).* Erfinderin Natur *has certain affinities with* Die Seele der Pflanze *in its efforts to demonstrate nature's intelligence. But rather than revealing this intelligence through trick techniques such as time-lapse photography, this film relies on the techniques of parallel montage, in widespread use by the mid-1920s. – Michael Cowan*

PULSIERENDE LEBENSSÄFTE [Fluidi vitali pulsanti/Pulsating Life Fluids] (DE 1928)
REGIA/DIR: Nicholas Kaufmann. PROD: Ufa (Universum-Film AG). V.C./CENSOR DATE: 22.09.1928. COPIA/COPY: 35mm, 291 m., 14' (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Pulsierende Lebenssäfte, un altro cortometraggio scientifico della serie prodotta dalla Ufa-Kulturabteilung, è dedicato al sangue. Fu diretto da Nicholas Kaufmann, che tra gli anni Venti e Sessanta collaborò a dozzine di Kulturfilm, tra cui noti lungometraggi come *Der Steinach-Film* (1922), *Wege zu Kraft und Schönheit* (Forza e bellezza, 1925, proiettato alle Giornate del 2007), *Falsche Scham* (Falsa vergogna, 1926), e *Natur und Liebe. Von der Urzelle bis zum Menschen* (Natura e amore: dalla cellula primitiva all'uomo, 1927). Anche in questo caso Kaufmann si avvalse della consulenza scientifica di Wilhelm Berndt.

Facendo largo uso della fotografia microscopica, *Pulsierende Lebenssäfte* tratta un soggetto ricorrente nella divulgazione scientifica: il mondo "invisibile" della circolazione sanguigna, delle cellule e degli agenti patogeni (per esempio le spirochete). Quest'argomento era familiare grazie ai numerosi film scientifici realizzati in quell'epoca a partire dal pionieristico lavoro del microbiologo francese Jean Comandon negli anni Dieci. *Pulsierende Lebenssäfte* tocca anche il tema del nostro terzo programma, giacché definisce i globuli bianchi la forza di "polizia" del corpo umano.

I mondi, fino ad allora invisibili, rivelati dai primi film microscopici hanno indubbiamente influenzato la fantascienza popolare (per esempio *Fantastic Voyage*, 1966); e questo motivo continua a esercitare il suo fascino sugli artisti che lavorano con i nuovi media, come dimostra la popolarità delle odierne esperienze di realtà virtuale applicate al corpo umano (per esempio *The Body VR: Journey Inside a Cell*, 2016)

Michael Cowan

Another in the series of science shorts from the Ufa-Kulturabteilung, Pulsierende Lebenssäfte *focuses on the blood. The film was directed by Nicholas Kaufmann, who worked on dozens of* Kulturfilms *between the 1920s and the 1960s, including well-known long films such as* Der Steinach-Film *(1922),* Wege zu Kraft und Schönheit *(Ways to Health and Beauty / US: The Way to Strength and Beauty, 1925, shown at the Giornate in 2007),* Falsche Scham *(False Shame, 1926), and* Natur und Liebe. Von der Urzelle bis zum Menschen *(Nature and Love: From the Primitive Cell to Man, 1927). Kaufmann was assisted, here too, by the scientific expertise of Wilhelm Berndt.*

Relying heavily on microscopic cinematography, Pulsierende Lebenssäfte *takes up a frequent theme of popular science: the "unseen" world of blood circulation, cells, and pathogens (e.g., spirochetes). This theme was familiar from numerous scientific films of the period, stretching back to the pioneering work of French microbiologist Jean Comandon in the 1910s.* Pulsierende Lebenssäfte *also touches on the theme of our third program, with its characterization of white blood cells as the body's "police" force. The previously invisible worlds unveiled by early microscopic film no doubt had an influence on popular science fiction (e.g.,* Fantastic Voyage*, 1966). This motif continues to appeal to artists working in new media, as one can see in the popularity of "body" experiences in VR today (e.g.,* The Body VR: Journey Inside a Cell*, 2016).*

Michael Cowan

WASSER UND WOGEN. EIN QUERSCHNITTSFILM [Acqua e onde: un film trasversale / Water and Waves: A Cross-Section Film] (DE 1929)
REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG, MONT./ED: Albrecht Viktor Blum. PROD: Willy Münzenberg/Filmkartell "Weltfilm" GmbH. USCITA/REL: 19.03.1929 (München), 24.05. 1929 (Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 291 m., 14'08" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Albrecht Viktor Blum fu uno dei principali esponenti del film di montaggio nella Germania degli anni Venti. Secondo lo stesso Blum, il suo film più noto, *Im Schatten der Maschine* (All'ombra della macchina, 1928), era stato influenzato soprattutto dal montaggio sovietico, ma *Wasser und Wogen* (1929), con il suo giocoso alternarsi di immagini di persone e animali, è forse più vicino all'opera di Walter Ruttmann. Come si intuisce dal sottotitolo, questo film si inserisce anche nella moda più ampia, diffusa verso la fine degli anni Venti, dei cosiddetti *Querschnittsfilme* (film trasversali) – compilazioni su temi particolari, che attingevano alla crescente massa di riprese reperibile negli archivi cinematografici – tra cui per esempio *Rund um die Liebe. Ein Querschnittsfilm* (Tutto sull'amore. Un film trasversale, 1929) di Oskar Kalbus, *Quer durch den Sport* (Un panorama trasversale degli sport, 1929) proprio di Blum, oppure *Die Wunder der Welt* (Le meraviglie del mondo, 1930) di Edgar Beyfuss.
Blum fu anche un assiduo collaboratore di organizzazioni di sinistra come il Volksverband für Filmkunst (Associazione popolare per l'arte cinematografica) e realizzò il montaggio della produzione Prometheus *Das Dokument von Shanghai* (1928). *Wasser und Wogen*, come *Im Schatten der Maschine*, fu prodotto e distribuito dalla Filmkartell-Weltfilm, la stessa casa che produsse *Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt* (Problemi contemporanei: come vive il lavoratore) (vedi programma 3). – MICHAEL COWAN

Albrecht Viktor Blum was a prominent practitioner of montage film in Germany in the 1920s. While Blum had credited Soviet montage as a major influence on his best-known film Im Schatten der Maschine *(In the Shadow of the Machine, 1928),* Wasser und Wogen *(1929), with its playful cuts between people and animals, is perhaps more reminiscent of the work of Walter Ruttmann. As the subtitle suggests, this film was also part of a larger vogue, in the late 1920s, for so-called* Querschnittsfilme *(cross-section films) — compilation films on particular topics, which drew on the growing mass of footage available in film archives — such as Oskar Kalbus's* Rund um die Liebe. Ein Querschnittsfilm *(All About Love. A Cross-Section Film, 1929), Blum's own* Quer durch den Sport *(A Cross-Section of Sports, 1929), or Edgar Beyfuss's* Die Wunder der Welt *(Wonders of the World, 1930).*
Blum was also a close collaborator with left-wing groups such as the Volksverband für Filmkunst (People's Association of Film Art) and served as editor for the Prometheus production Das Dokument von Shanghai *(1928).* Wasser und Wogen*, along with* Im Schatten der Maschine*, was produced and distributed by Filmkartell-Weltfilm, the same company that produced* Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt *(Contemporary Problems: How the Worker Lives) (see Program 3*
MICHAEL COWAN

Prog. 2 Lavoro e tempo libero / *Work and Leisure*

DIE WARNUNG [L'avvertimento/The Warning] (DE 1921)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Projektionsgesellschaft Palast Charlottenburg, Berlin. RIPRESE/FILMED: 1920. V.C./CENSOR DATE: 11.01.1921. COPIA/COPY: 35mm, 61 m. (orig. 63m), 3'03" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Il primo cinema pubblicitario tedesco servì spesso alla promozione di prodotti di lusso quali profumi, cioccolatini, vini spumanti e la Kupferberg Gold, un'azienda leader nella produzione di questi ultimi, fu una delle prime ad abbracciare convintamente il nuovo mezzo. Quando questo film venne realizzato nel 1920, il pubblico conosceva ormai bene il bicchiere di champagne e le bollicine simbolo della Kupferberg – aveva offerto il pretesto per vari trucchi cinematografici in film quali *Sektzauber* (Champagne magico) di Julius Pinschewer (1912). La Kupferberg investì massicciamente a fini promozionali anche in altre tecnologie, come i giganteschi annunci luminosi per esterno che mostravano, tramite immagini animate, vino frizzante versato dalla bottiglia al bicchiere. In questa comica

Early advertising film in Germany was often enlisted for the promotion of leisure products such as perfume, chocolates, or sparkling wine, and Kupferberg Gold – a leading producer of sparkling wine – was one of the first companies to wholeheartedly embrace the new medium. By the time this film was made in 1920, audiences would have been quite familiar with Kupferberg's signature champagne glass and bubbles, which had already offered a pretext for various trick effects in films such as Julius Pinschewer's Sektzauber *("Champagne Magic") from 1912. Kupferberg also invested heavily in other forms of technological advertising, such as giant outdoor light advertisements, which showed – in animated images – a bottle of bubbly wine being poured into a glass. In this comical*

réclame, gli autori ricorrono all'iconografia western per mostrare come un bicchiere di Kupferberg potrebbe salvarvi la vita. – Michael Cowan

advertisement, the filmmakers draw on the iconography of the Western to demonstrate how a glass of Kupferberg just might save your life! – Michael Cowan

DIE PRITZELPUPPE [La bambola Pritzel/The Pritzel Puppet] (DE 1923)
REGIA/DIR: Ulrich Kayser. SCEN: Maria Elisabeth Kähnert. PHOTOG: Max Brinck. CAST: Lotte Pritzel, Blandine Ebinger, Niddy Impekoven. PROD: Ufa (Universum-Film AG). V.C./CENSOR DATE: 10.08.1923. COPIA/COPY: 35mm, 381 m., 18'31" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Documentare gli artisti all'opera: questo tema ricorre spessissimo nella serie *Schaffende Hände* inclusa in questo programma. C'erano però altre varianti; questo film è dedicato al lavoro dell'artista Lotte Pritzel (1887-1952), creatrice di bambole e costumista. La sceneggiatura è opera della scrittrice e critica cinematografica Maria Elisabeth Kähnert, mentre la regia è di Ulrich Kayser – responsabile della produzione tecnica dell'Ufa-Kulturabteilung, che successivamente sarebbe divenuto uno specialista di film industriali – e la fotografia è di Max Brinck (che collaborò anche a *Die Seele der Pflanz*e).
Quando fu realizzato *Die Pritzelpuppe*, Lotte Pritzel era da oltre un decennio una figura notissima sulla scena dell'arte bohémienne a Monaco di Baviera. Conosceva molti dei più importanti artisti e scrittori dell'epoca, tra cui Emmy Hennings, Jakob van Hoddis, Oskar Kokoschka e Rainer Maria Rilke, che rimase affascinato dalla sua opera e le dedicò un saggio nel 1921. Il lavoro di Lotte Pritzel esercitò una forte influenza su danzatrici come Anita Berber (che due anni prima, nel 1921, aveva eseguito un balletto intitolato anch'esso *Die Pritzelpuppe*) e Niddy Impekoven (che appare in questo film). Pritzel si può inserire in una lunga serie di creatori sperimentali di bambole, nella quale rientrano anche l'artista del Bauhaus Oskar Schlemmer (*Triadisches Ballett*) e l'opera di Hans Bellmer (con cui ella rimase poi in contatto).
Nel film, Kähnert e Kayser ci accompagnano dietro le quinte per mostrarci Lotte al lavoro nel suo studio; illustrano le sue tecniche, riflettono sulle sue fonti d'ispirazione e collocano il suo lavoro nel quadro di una storia di più lungo periodo degli stili artistici. – Michael Cowan

Documenting artists at work is a theme most often associated with the Schaffende Hände *series included in this program. But there were also other variants on the theme; this film focuses on the work of puppet-artist and costume designer Lotte Pritzel (1887-1952). The screenplay was written by the author and film critic Maria Elisabeth Kähnert, and was directed by Ulrich Kayser — the head of technical production for the Ufa-Kulturabteilung, and later a specialist in industrial film — with cinematography by Max Brinck (who also worked on* Die Seele der Pflanze*).*
Lotte Pritzel had been a well-known figure in the Munich bohemian arts scene for over a decade when Die Pritzelpuppe *was made. She knew many of the leading artists and writers of the day, including Emmy Hennings, Jakob van Hoddis, Oskar Kokoschka, and Rainer Maria Rilke, who was fascinated by her work and dedicated an essay to it in 1921. Her work also exerted a strong influence on dancers such as Anita Berber (who had performed a ballet – also titled* Die Pritzelpuppe *– in 1921, two years previously) and Niddy Impekoven (who makes an appearance in this film). Pritzel can be seen as part of a long line of experimental puppet design, which would include Bauhaus artist Oskar Schlemmer (*Triadisches Ballett*) and the work of Hans Bellmer (with whom she later stayed in contact).*
In the film, Kähnert and Kayser take us behind the scenes to show Pritzel at work in her studio; they explain her techniques, speculate on her inspirations, and locate her work within a longer history of artistic styles. – Michael Cowan

SCHAFFENDE HÄNDE. OTTO DIX [Mani al lavoro: Otto Dix / Hands at Work: Otto Dix] (DE 1924)
REGIA/DIR: Hans Cürlis. PROD: Institut für Kulturforschung e.V. COPIA/COPY: 35mm, 249 m., 9'04" (24 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Questo breve documento filmato fa parte di una lunghissima serie del cineasta Hans Cürlis, intitolata *Schaffende Hände* (Mani al lavoro); egli iniziò a filmarla nel 1923 e continuò ben oltre la fine della seconda guerra mondiale. Cürlis dirigeva l'Institut für Kulturforschung (Istituto di ricerca culturale), importante centro di cinematografia didattica, ove operarono come animatori Lotte Reiniger e Berthold Bartosch. *Schaffende Hände* era una serie live-action che documentava l'attività di artisti visivi (pittori, scultori, ecc.), e saltuariamente

This short film document was part of a long-running series by the filmmaker Hans Cürlis entitled Schaffende Hände *(Hands at Work), which he began filming in 1923 and continued well into the post-WWII period. Cürlis was the head of the Institut für Kulturforschung (Institute for Cultural Research), an important centre of educational film, where Lotte Reiniger and Berthold Bartosch both worked as animators.* Schaffende Hände *was a live-action series documenting the labor of visual*

estendeva la propria attenzione anche ad altri tipi di lavoro manuale (per esempio *Schaffende Hände. Wie Süßigkeiten entstehen*/Mani al lavoro: come si fanno i dolci, 1929). Nel corso dei decenni la serie ha fornito sequenze filmate a molti progetti documentari, e in parte notevole è sopravvissuta fino a oggi (per esempio le immagini di Kandinsky mentre dipinge, ancora disponibili su YouTube). Questo segmento, dedicato al pittore della *Neue Sachlichkeit* ("Nuova oggettività") Otto Dix, fu realizzato come film autonomo nel 1924, e successivamente, nel 1926, integrato in una pellicola più lunga, *Schaffende Hände. Die Maler* (Mani al lavoro: i pittori), insieme a parecchi altri segmenti dedicati a George Grosz, Lovis Corinth e altri artisti. – Michael Cowan

artists (painters, sculptors, etc.), and occasionally extended to other kinds of manual production (e.g., Schaffende Hände. Wie Süßigkeiten entstehen / *Hands at Work: How Sweets are Made, 1929). The series has provided footage for many documentary projects over the decades, and much survives to the present day (e.g., images of Kandinsky painting, which are still available on YouTube). This segment on the Neue Sachlichkeit ("New Objectivity") painter Otto Dix was created as a stand-alone film in 1924, and was later incorporated into a longer film,* Schaffende Hände. Die Maler *(Hands at Work: The Painters), along with several other segments, on George Grosz, Lovis Corinth, and other artists, in 1926. – Michael Cowan*

WENN DIE FILMKLEBERIN GEBUMMELT HAT... [Quando la montatrice del film fa pasticci.. / When a Film Cutter Blunders…] (DE 1925)
REGIA/DIR: O. F. Mauer. CAST: Alice Kempen. COPIA/COPY: 35mm, 328 m., 14' (20 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt-am-Main.

Questo film ispirato al movimento Dada, noto anche con il titolo *Tragödie einer Uraufführung* (Tragedia di una prima rappresentazione), fu realizzato nel 1925 all'ombra di *Entr'acte*, il classico film dadaista francese di René Clair e Francis Picabia che venne proiettato a Berlino il 3 maggio 1925 nella famosa matinée del cinema d'avanguardia *Der absolute Film* ("Il film assoluto"). *Filmkleberin* dirige la sua satira verso lo stesso cinema d'avanguardia, suggerendo che il rifiuto della narrazione sia il risultato di negligenza e sbagli grossolani. Questo film poco noto, diretto da O. F. Mauer e interpretato da Alice Kempen, entrambi figure minori del cinema di Weimar, esprime anche un punto di vista comico su censura, produzione cinematografica e prassi di proiezione commerciale.
Filmkleberin inizia alla maniera di un film industriale, con il titolo "Alta stagione in un'azienda di montaggio cinematografico" seguito da una carrellata sugli apparecchi della moviola, che si sofferma su un gruppo di cinque lavoratrici in camice bianco, intensamente impegnate in un cruciverba (nel 1925 le parole crociate erano di per sé un fenomeno nuovo: si veda la nostra voce su *Kreuzworträtsel im Film Nr. 3*). Una didascalia spiega che i film vengono composti con 1.000 scene grandi e piccole: un processo manuale che la cinepresa procede a illustrare con primi piani di mani femminili che usano lamette da barba, forbici e colla per raschiare, tagliare e unire tra loro strisce di pellicola.
La trama del film si concentra su una giovane addetta al montaggio che, visibilmente annoiata dal proprio lavoro, si perde a fantasticare su un giovanotto. Il primo piano dell'immaginario bacio della coppia è interrotto da una didascalia che proclama "Zensur", e dall'esame della scena del bacio sotto una lente d'ingrandimento; alla fine un paio di forbici distrugge la scena scandalosa. La ragazza si risveglia dal suo sogno a occhi aperti e riprende il lavoro: ora deve affrettarsi per completare il montaggio di un film in orario, entro le sei. La cinepresa effettua una panoramica su due scatole, una delle quali reca l'etichetta "Ritagli vari di cinegiornali", mentre sull'altra si legge "Boccioli che fluttuano nel fango"

This Dada-inspired film, also known as Tragödie einer Uraufführung *(Tragedy of a Premiere), was made in 1925 in the shadow of* Entr'acte, *the classic French Dada film of 1924 by René Clair and Francis Picabia, which was shown in Berlin in the famous avant-garde film matinee* Der absolute Film *("The Absolute Film") on 3 May 1925.* Filmkleberin *satirizes avant-garde cinema itself by suggesting that the rejection of narrative is the result of carelessness and blunder. This little-known film, directed by O. F. Mauer and starring Alice Kempen, both minor figures in Weimar cinema, is also a comical take on censorship, film production, and exhibition practices.*
Filmkleberin *begins in the manner of an industrial film, with the title "High Season in a Film Cutting Company," followed by a tracking shot along editing tables, stopping at a group of five female employees in white coats, vivaciously engaged in a … crossword puzzle (which itself was a new phenomenon in 1925 – see our entry for* Kreuzworträtsel im Film Nr. 3*). A title card explains that films are put together from 1,000 large and small scenes – a manual process that the camera proceeds to illustrate via close-ups of female hands using razor blades, scissors, and glue to scrape, cut, and join strips of film together.*
In its own narrative, the film focuses on a young film cutter who is visibly bored by her work, daydreaming about a young man. The close-up of the couple's imaginary kiss is interrupted by an intertitle declaring "Zensur," and an inspection of the kissing scene under a magnifying glass, leading to a pair of scissors destroying the offending frames. The woman awakens from her daydream and resumes work – now under pressure to finish editing a film by a 6 o'clock deadline. The camera pans across two boxes, one labeled "Diverse Newsreel Clips," the

un film di compilazione fittizio il cui eccitante titolo allude ai cosiddetti *Aufklärungsfilme* (film di educazione sessuale) realizzati nel periodo tra novembre 1918 e maggio 1920, in cui non vi era censura. Com'era prevedibile, l'addetta al montaggio mescola le due scatole e riunisce in un unico film ritagli provenienti da entrambe, con risultati sbalorditivi. La seconda parte di *Filmkleberin* si svolge in una sala cinematografica, ove la protagonista siede tra il pubblico contemplando il risultato del suo sbadato montaggio.

Frammenti di vita reale tolti da cinegiornali e cortometraggi *Kulturfilm* interrompono, scandiscono e mettono in ridicolo l'artificio narrativo del film di compilazione. Per esempio, una didascalia proclama "Lil Dagover a colazione" ma, anziché l'affascinante star del cinema vediamo una donna africana seminuda che allatta il suo bambino bevendo vino di palma: scena presumibilmente tratta da uno dei popolari cortometraggi di viaggio come *Quer durch Africa* (Attraverso l'Africa, 1924). Un'altra didascalia che annuncia il cagnolino preferito della diva è seguita dalle immagini di un ippopotamo; e così via. Segue, a ritmo sempre più incalzante, il montaggio casuale di ritagli di avvenimenti sportivi e di intrattenimento, tra cui una breve parodia del lungometraggio *Kulturfilm* del 1924, *Forza e bellezza* (1925), nonché un frammento di un cortometraggio intitolato *Zur Vermännlichung der Frau* (Sulla mascolinizzazione della donna): ne scaturisce un'anarchia talmente caotica, da spingere gli spettatori sconcertati e inferociti a scagliare oggetti contro lo schermo e infine a strapparlo (anche *Entr'acte* si conclude con la distruzione della didascalia recante la parola "Fine").

Nella tradizione dei film che riflettono sul cinema, questo cortometraggio spiega al pubblico come si realizza e come si distrugge un film a soggetto. *Filmkleberin* viola tutte le norme dell'organizzazione logica e formale e in tal modo le sbeffeggia e le sfida tutte, compresa la censura, la norma che stabilisce in maniera inappellabile ciò che è permesso o non è permesso vedere. – Anton Kaes

other "Blossoms That Float in the Mud," a fictitious revue film whose titillating title alludes to the so-called Aufklärungsfilme *(sex education films) from the censor-free period between November 1918 and May 1920. Predictably, the film cutter mixes up the boxes and strips from both are spliced into one film, with startling results. The second half of* Filmkleberin *takes place in a movie theater, where the cutter sits in the audience watching what her distracted editing has produced.*

Snippets from real life taken from newsreel and Kulturfilm *shorts interrupt, undercut, and ridicule the fictional artifice of the revue film. For instance, a title announces "Lil Dagover at Breakfast," but instead of the glamorous film star, we see a half-nude African woman nursing her baby while drinking palm wine – a scene presumably taken from one of the popular travelogue shorts, such as* Quer durch Africa *(Across Africa, 1924). Another title announcing the diva's favorite small dog cuts to a hippopotamus. And so on. A montage of random clips from sports and entertainment, including a brief parody of the 1924 feature-length* Kulturfilm, Ways to Strength and Beauty *(1925), as well as an excerpt from a short entitled* Zur Vermännlichung der Frau *(On the Masculinization of Women), follows at an increasingly rapid pace, producing such chaotic anarchy that the frustrated and enraged audience throws objects at the screen and rips it. (*Entr'acte *also concludes with the tearing of its final "End" title.)*

In the tradition of films that reflect on film, this short teaches the public about the making and breaking of a narrative film. By violating all norms of logic and formal organization, Filmkleberin *lampoons and challenges these norms, including censorship, the ultimate norm that determines what can be seen and what cannot. – Anton Kaes*

ALLEREI VOLKSBELUSTIGUNGEN IN JAVA [Svaghi popolari di vario genere a Giava / Panoply of Popular Entertainment in Java] (DE 1928)

REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG, MONT/ED: Lola Kreutzberg. PROD: Ufa (Universum-Film AG). SPONSOR: Parufamet GmbH. V.C./CENSOR DATE: 19.11.1927. COPIA/COPY: 35mm, 200 m., 9'43" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Dedicato alle tradizionali attività di svago delle popolazioni giavanesi, *Allerlei Volksbelustigungen in Java* è il quinto episodio della serie *Aus dem holländischen Insel-Indien*, prodotta dall'Ufa-Kulturabteilung. Il film è diretto da Lola Kreutzberg (1887-1966), ex veterinaria diventata poi, negli anni Venti, una pioniera del cinema e dei libri fotografici dedicati agli animali, alla natura e alla vita esotica.

Nel panorama del cinema e della fotografia degli anni Venti il cineoperatore "avventuriero" era una figura ben nota, rappresentata in Germania da cineasti come Colin Ross (il regista di *Mit dem Kurbelkasten um die Erde*, 1924). Lola Kreutzberg fu una delle poche donne ad avventurarsi in questo campo; poteva tuttavia rifarsi al precedente delle viaggiatrici e conferenziere di fine Ottocento, come

Focusing on traditional forms of public entertainment, Allerlei Volksbelustigungen in Java *is the 5th installment of the series* Aus dem holländischen Insel-Indien*, produced by the Ufa-Kulturabteilung. The film was directed by Lola Kreutzberg (1887-1966), a former veterinarian who became a pioneer of films and photobooks on animals, nature, and exotic life in the 1920s.*

The "adventurer" cameraman was a well-known figure in the film and photography scene of the 1920s, represented in Germany by filmmakers such as Colin Ross (director of Mit dem Kurbelkasten um die Erde*, 1924). Kreutzberg was one of the few women in this field, but she had forerunners in female*

la statunitense Esther Lyons. Kreutzberg fu anche un personaggio famoso sulla scena culturale di Weimar. Nel 1926, la *Berliner Illustrirte Zeitung* pubblicò una serie dei suoi resoconti di viaggio, e nello stesso anno l'artista del Bauhaus Marianne Brandt realizzò un fotomontaggio intitolato "Miss Lola". L'opera di Kreutzberg non rimase però esente da critiche; per esempio, il *Volksverband für Filmkunst* (Associazione popolare per l'arte cinematografica, una casa cinematografica di sinistra i cui membri parteciparono alla realizzazione di molti film di militanza politica che mostreremo nel nostro terzo programma) commentò così il suo lavoro nel 1930: "Nel suo viaggio alle colonie, Lola Kreutzberg ha scorto solo gli aspetti esotici della vita coloniale. È rimasta cieca dinanzi alla lotta di queste popolazioni oppresse, alla miseria e alla povertà, alla tirannia del sistema coloniale."
Allerlei Volksbelustigungen in Java è uno dei numerosi film che ella realizzò per l'Ufa alla fine degli anni Venti, prima di fondare una propria casa di produzione, la Lola Kreutzberg-Film GmbH, che fino al 1932 avrebbe prodotto dozzine di film dedicati a viaggi e spedizioni. In questa pellicola si riflettono alcune delle contraddizioni proprie dell'opera dell'autrice. Per molti aspetti si tratta di un tipico documentario coloniale, in cui un narratore onnisciente spiega agli spettatori occidentali le usanze di una popolazione "straniera". Ma il film è notevole anche perché è realizzato da una donna, e in molti motivi conduttori (bambole, giochi di ombre, ecc.) riecheggia l'opera di altre artiste (Lotte Pritzel, Lotte Reiniger) che figurano in questo programma.

Michael Cowan

travel lecturers from the late 19th century, such as Esther Lyons in the U.S. Kreutzberg was also very well known on the Weimar cultural scene. The Berliner Illustrirte Zeitung *ran a series of her travel reports in 1926, the same year that the Bauhaus artist Marianne Brandt created a photomontage entitled "Miss Lola". But Kreutzberg's work was not without its critics; for example, the left-wing film society Volksverband für Filmkunst (Popular Association of Film Art, whose members had a hand in several activist films that are being shown in our third program) had this to say in a 1930 review of her work: "In her trip to the colonies, Lola Kreutzberg saw only the exotic aspects of colonial life. She saw nothing of the struggle of this oppressed people, their misery and poverty, their oppression by a colonial system."*
Allerlei Volksbelustigungen in Java *is one of several films Kreutzberg made for Ufa in the late 1920s, before founding her own company, Lola Kreutzberg-Film GmbH, which would produce dozens of travel and expedition films up to 1932. The film embodies some of the contradictions surrounding her work. In many ways, this is a typical colonial documentary, in which an omniscient narrator explains the customs of a "foreign" people for Western audiences. But the film is also remarkable for being made by a woman, and many of the motifs (puppets, shadow play, etc.) resonate with the work of other female artists (Lotte Pritzel, Lotte Reiniger) featured in this program.*

Michael Cowan

Prog. 3 La questione sociale/*The Social Question*

MÄUSEZUCHT. EIN LOHNENDER NEBENERWERB DES KLEINEN MANNES [L'allevamento di topi. Una proficua fonte di reddito supplementare per l'uomo comune / Mice Breeding. A Worthwhile Source of Supplemental Income for the Common Man] (DE 1921)
REGIA/DIR: Dr. Georg Victor Mendel? PHOTOG: Dr. Georg Victor Mendel. PROD: National-Film AG, Berlin. COPIA/COPY: DCP, 9', col. (da/*from* 35mm nitr., 163 m., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Questo cortometraggio live-action prodotto dalla National-Film AG pone fin dall'inizio una sfida interessante, a causa del titolo: *Mäusezucht. Ein lohnender Nebenerwerb des kleinen Mannes* (L'allevamento di topi. Una proficua fonte di reddito supplementare per l'uomo comune). Il film, in effetti, spiega in maniera convincente come si possano allevare topi in quantità, ma non fornisce informazioni sul modo di ricavarne un reddito; forse si riteneva che si trattasse di un particolare ovvio, o forse la seconda parte del titolo è solo una promessa vuota o un trucco.
Su tutti gli altri livelli, la propaganda di Victor Mendel per la propagazione dei sorci funziona egregiamente, mantenendosi in equilibrio sul limite tra didattica e divertimento ed evocando temi assai discussi tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti, come la fertilità e la genetica, ritenute evidentemente importanti nel contesto della

This live-action short produced by National-Film AG poses an interesting challenge from the outset due to its title: Mäusezucht. Ein in lohnender Nebenerwerb des kleinen Mannes *(Mice Breeding. A Worthwhile Source of Supplemental Income for the Common Man). While the film convincingly shows how to breed mice galore, it withholds information on how revenue was to be generated; maybe this was thought utterly obvious, or perhaps the second part of the title was merely an empty promise or ruse.*
On all other levels, Victor Mendel's mouse propagation propaganda works smoothly, balancing on the borderline between education and entertainment and evoking core topics of the late 1910s and early 1920s, such as fertility and genetics, arguably deemed significant in the context

Volksgesundheit (salute pubblica) dopo le enormi perdite di vite umane inflitte dalla prima guerra mondiale. Il film riesce a fondere questi argomenti angosciosi, con uno stile gradevole e discorsivo, in un *Kulturfilm* che funge da annuncio di un servizio pubblico e insieme da lezione di biologia, presentato come documento informativo e contemporaneamente come opera di intrattenimento.

Il piacere del gioco con i mobilissimi animaletti domestici è lasciato ai bambini, mentre le cure necessarie per la sopravvivenza, il benessere e la moltiplicazione dei topi sono fornite da una giovane donna. Alle istruzioni sulla costruzione delle gabbie e la pulizia seguono quelle sull'alimentazione più adatta. Il film crea un'atmosfera di salubre e familiare benessere, di cui godono sia i topi che i loro padroni. Le gabbie dell'allevamento sono collocate nell'ambiente più sano, ossia all'aperto, imbibito in un giallo piacevole e solare. Le didascalie didattiche sono contraddistinte da un'imbibizione verde, mentre gli interni esibiscono una sfumatura rosso chiaro.

Se da un lato il pubblico può apprezzare le competenti cure e l'alimentazione che la premurosa giovane fornisce ai topini, dall'altro il film suggerisce nuove opportunità e l'inizio di un nuovo cammino ricco di speranze. È senz'altro possibile che i cineasti cercassero di proiettare sui topi tutti quei fattori di cui la traumatizzata popolazione della Germania postbellica aveva un disperato bisogno: un'alimentazione decorosa, salute, una certa prosperità, la possibilità di generare e allevare i figli, e di conseguenza la ripresa della crescita della popolazione. Indicando questa catena di concetti chiave, costitutivi di un futuro migliore, il film esorta gli spettatori del dopoguerra a cogliere le proprie opportunità. – Anke Mebold

of Volksgesundheit *(public health) after the massive loss of lives incurred during the First World War. Here these harrowing themes come together in a conversationally pleasant style, in a* Kulturfilm *that functions as a public service announcement fused with a biology lesson, served up as infotainment.*

While pleasure and play with the overly kinetic petite pets is left to young children, the care necessary for the mice's survival, and their well-being and proliferation, is provided by a young woman. How-to sections on cage construction and cleaning are followed by instructions on proper feeding. The film creates an atmosphere of wholesomeness, domesticity, and well-being for both the mice and their owners. The setting for the breeding cages is in the healthy outdoors, tinted in pleasant daylight yellow. The instructive intertitles are accentuated in a green tint, while indoor settings display a light-red hue.

As the audience gets to enjoy the competent care and nourishment strategically provided by the young woman to the mice, the film suggests new opportunities and hopeful beginnings. Quite possibly the filmmakers sought to transpose onto mice what Germany's traumatized post-war population was hungry for: good nutrition, health, a degree of prosperity, successful child-bearing and rearing, and in consequence, population re-growth. By alluding to such a chain of key concepts constituting a better future, the film urges its post-war audience to seize its chances. – Anke Mebold

POLIZEIBERICHT ÜBERFALL [Verbale di polizia: aggressione / Police Report: Assault] (DE 1929)
REGIA/DIR: Ernö Metzner. SCEN: Ernö Metzner, Grace Chiang. PHOTOG: Eduard von Borsody. CAST: Heinrich Gotho, Eva-Schmid-Kayser, Alfred Loretto, Hans Ruys, Sybille Schmitz, Rudolf Hilberg, Heinrich Fakoni, Kurt Gerron, Hans G. Casparius, Gustav Püttjer. PROD: Deutscher Werkfilm. V.C./CENSOR DATE: 13.04.1929, 30.05.1929. COPIA/COPY: 35mm, 422 m., 23' (16 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Inserito nel 1995 in un'importante raccolta DVD di film dell'avanguardia storica, *Polizeibericht Überfall*, cortometraggio di 22 minuti girato da Ernö Metzner, non fu proiettato in Germania all'epoca della sua realizzazione. Nel 1929 la commissione di censura di Berlino lo definì "film criminale" e lo vietò per il suo "effetto brutale e demoralizzante". La rivista cinematografica d'avanguardia britannica *Close Up* giudicò "incomprensibile" il divieto del censore tedesco e pubblicò il testo integrale della decisione, secondo cui "il film potrebbe indurre qualcuno a commettere reati". Metzner, regista austro-ungherese che prima di questa pellicola aveva realizzato due film di propaganda per il partito socialdemocratico, reagì al divieto affermando che oggetto della sua opera non era la criminalità, bensì la pervasiva paura che aveva attanagliato la società tedesca negli anni del tramonto della repubblica di Weimar, quando il traumatico crollo dell'economia mise a repentaglio le basi materiali della vita quotidiana.

Included in an influential 1995 DVD collection of historical avant-garde films, Ernö Metzner's 22-minute short film Polizeibericht Überfall *was not shown in Germany in its own day. The Berlin censorship board called it a "criminal film" and banned it in 1929 for its "brutal and demoralizing effect." The British avant-garde film journal* Close Up *called the German censor's ban "incomprehensible" and published the official ruling, which claimed that "the film might induce a person to commit crimes." Metzner, the Austrian-Hungarian director who had made two propaganda films for the Social Democratic Party before this film, responded to the ban by arguing that the film was not at all about crime, but about the pervasive fear that had gripped German society in the waning years of the Weimar Republic, as the traumatic collapse of the economy threatened the material foundations of ordinary life.*

Il film coglie il ruolo centrale del denaro fin dalle prime inquadrature, fissando l'attenzione su una moneta che giace per terra in mezzo alla strada. Un pedone è investito da un'automobile mentre cerca di raccattarla, ma un altro misero passante la raccoglie e cerca di scambiarla con qualche sigaretta; si scopre però che la moneta è falsa. Imperterrito, l'innominato protagonista la usa per giocare d'azzardo e vince una grossa somma. Uscito dalla bisca è inseguito da un delinquente che vorrebbe rapinarlo; si rifugia nell'appartamento di una prostituta ma viene derubato dal protettore di lei. Scaraventato in mezzo alla strada, è aggredito dal bruto, rimasto in agguato, che lo colpisce alla testa: il malcapitato precipita così in un vortice di molteplici flashback, in cui rivede lo scambio e la circolazione senza fine delle monete. Benché il film condivida la cruda e realistica ambientazione urbana con i film di strada dell'epoca di Weimar, la prolungata sequenza di questo sogno allucinato lo avvicina piuttosto al film d'avanguardia di Hans Richter *Inflation* (1928), che cerca anch'esso di visualizzare il potere irrazionale del denaro tramite distorsioni surreali e doppie esposizioni del corpo umano, utilizzando specchi e obiettivi prismatici per rendere l'insensata riproduzione del denaro.
Polizeibericht Überfall si conclude con la domanda che si legge sull'ultima didascalia: "Chi è il colpevole del reato?" La risposta viene da un primo piano della moneta che gira rapida su se stessa al centro dell'inquadratura. È proprio la moneta – ossia l'economia capitalistica – la responsabile del crimine, dell'avidità e della mercificazione di ogni cosa. Il film utilizza la propria trama per riflettere sul nesso tra capitalismo, gioco d'azzardo, prostituzione e crimine come significanti della modernità. Lascia anche intendere che la resistenza sia inutile: la moneta falsa torna in mezzo alla strada e un altro ciclo ricomincerà. Riprendendo gli obiettivi didattici del genere del *Kulturfilm*, questo cortometraggio si presenta come un saggio che cerca di chiarire agli spettatori le cause più profonde della questione sociale, relative non solo alla repubblica di Weimar ma al sistema capitalistico in quanto tale e alla sua aggressione all'esistenza umana. – Anton Kaes

The film captures the centrality of money in its first few shots by focusing on a coin in the middle of the road. A pedestrian is struck down by a car as he tries to retrieve it, but another destitute passerby picks it up and wants to exchange it for cigarettes – except the coin turns out to be counterfeit. Undeterred, the unnamed protagonist uses it for gambling and amasses huge winnings. As he leaves the gambling den, he is pursued by a thug out to rob him, but he finds refuge in a prostitute's apartment, only to be robbed by her pimp. When the man is thrown out into the street, he is assaulted by the waiting brute with a blow to the head, sending him into a tailspin of multiple flashbacks, consisting of the unending circulation and exchange of coins. Although the film shares its gritty urban realist setting with Weimar's street-films, this extended hallucinatory dream sequence moves it closer to Hans Richter's avant-garde film Inflation *(1928), which also seeks to visualize the irrational power of money through surreal distortions and double-exposures of the human body, using mirrors and prismatic lenses to convey the senseless reproduction of money.* Police Report: Assault *ends with a question on its final title card: "Who is guilty of the crime?" The answer is given by a close-up of the coin in the center of the frame, rapidly spinning around. It is the coin – i.e., the capitalist money economy itself – that is responsible for crime, greed, and the commodification of everything. The film uses its narrative to reflect on the nexus of capitalism, gambling, prostitution, and crime as signifiers of modernity. It also suggests the futility of resistance – the counterfeit coin ends up again in the street, and will start another cycle. Echoing the educational aims of the* Kulturfilm *genre, this short film essay seeks to enlighten the spectator about the deeper causes of the social question, relating it not only to the Weimar Republic, but to the capitalist system as such, and its assault on human existence. – Anton Kaes*

MARKT IN BERLIN [Mercato a Berlino / Market in Berlin] (DE 1929)
REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG, MONT/ED: Wilfried Basse. PROD: Basse-Film GmbH. USCITA/REL: 10.11.1929. COPIA/COPY: 35mm, 413 m., 15' (24 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Questo documentario sperimentale inizia con una didascalia: "La grande città di Berlino non è dominata solamente dal ritmo e dal traffico; anche nella febbrile frenesia dei quartieri occidentali di Berlino c'è spazio per una vita idilliaca come quella di una cittadina." Proiettato per la prima volta nel novembre 1929, due anni dopo *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, il famoso lungometraggio documentaristico di Walter Ruttmann, questo cortometraggio corregge in qualche modo l'ampia visione della metropoli "del ritmo e del traffico" delineata da Ruttmann. *Markt in Berlin* è dedicato a una singola piazza dove si tiene un mercato settimanale di generi alimentari, che per mezza giornata riunisce città e campagna, venditori e acquirenti, vecchi e giovani, ricchi e poveri:

Wilfried Basse's experimental documentary Markt in Berlin *begins with a title card: "The big city of Berlin is not only dominated by tempo and traffic; there is also idyllic small-town life even in the hustle and bustle of Berlin-West." First shown in November 1929, two years after Walter Ruttmann's famed feature-length documentary* Berlin. Die Sinfonie der Großstadt, *this short film offers a corrective to Ruttmann's expansive view of the metropolis of "tempo and traffic."* Markt in Berlin *is confined to a single square that holds a weekly food market, which for half a day brings together city and countryside, vendors and shoppers, old and young, wealthy and*

un microcosmo sociale di gente comune che interagisce e si scambia merci e denaro. In mezzo al mercato, un poliziotto sorveglia l'ordinata circolazione della folla anonima.

Valendosi della più avanzata tecnologia ottica, Basse utilizza la fotografia time-lapse per comprimere i tempi dell'allestimento del mercato nelle prime ore del mattino, e un rapido montaggio per abbreviare le pulizie del pomeriggio. Dapprima vuota, Wittenbergplatz si risveglia alla vita per poche ore e ritorna alla quiete consueta non appena l'attività si conclude. Riprese effettuate da molto in alto rimpiccioliscono il mercato, ritraendolo come un set cinematografico, montato all'inizio e smontato alla fine. Per rendere le attività del mercato viene impiegata una macchina a mano che è costantemente in movimento, effettua panoramiche, si inclina, va alla ricerca di volti, mani, sguardi e gesti, spesso filmati in primo piano. Quest'estetica degli incontri casuali, delle transazioni effimere e delle coincidenze, dei momenti imprevisti ma rivelator — tutto ciò che Kracauer chiamava "il flusso della vita" — riecheggia la fotografia di strada, e fu resa possibile da una nuova cinepresa compatta, la Kinamo, la più piccola e più maneggevole macchina da presa allora disponibile. La Kinamo funzionava a molla e conteneva solo cassette da 25 metri, per un minuto di film e sequenze di una lunghezza media di sette metri (tre - cinque secondi). Mescolandosi ai clienti del mercato, sballottata nella calca, spesso con la visuale bloccata, la Kinamo osservava e registrava la vita nel suo svolgersi, senza nessun copione. Era dotata di un nuovo obiettivo luminoso, lo Zeiss Sonnar 1.4, le cui avanzate caratteristiche tecniche indussero Basse a dedicargli un cortometraggio sperimentale, *Mit Optik 1.4*, che a quanto sembra mostrò a Dziga Vertov quando questi visitò Berlino nel 1931.

Markt in Berlin fu proiettato per la prima volta – insieme al breve documentario *De Brug* di Joris Ivens, girato anch'esso con una Kinamo – nel novembre 1929, nell'ambito dell'esposizione internazionale Film und Foto (FIFO), che presentava le più recenti acquisizioni del cinema e della fotografia a livello mondiale. Organizzata dal Deutscher Werkbund (Associazione degli artigiani tedeschi) con la partecipazione di Lázló Moholy-Nagy, Hans Richter e Sigfried Giedion, l'esposizione intendeva promuovere il cosiddetto *Neues Sehen* (nuova visione), fondato sull'idea che un obiettivo meccanico avrebbe rivelato aspetti della realtà invisibili all'occhio umano. Con le sue prospettive vertiginose, l'amplificazione dei dettagli e la manipolazione del tempo e dello spazio, *Markt in Berlin* è un ottimo esempio di questa nuova scuola della percezione mediata dalla tecnologia.

Appena un mese dopo la proiezione di quest'esperimento di *Neues Sehen*, fu approvata una nuova, più lunga versione in forma di *Kulturfilm*, recante 22 didascalie didattiche e intitolata *Wochenmarkt am Wittenbergplatz* (Il mercato settimanale di Wittenbergplatz), che fu utilizzata da allora in poi in quanto l'inserimento di un *Kulturfilm* certificato comportava una riduzione della tassa sugli spettacoli di intrattenimento pagata dalle sale cinematografiche. – Anton Kaes

poor – a social microcosm of ordinary people interacting and exchanging goods and money. In the midst of the market, a policeman oversees the orderly circulation of the anonymous crowd.

Employing the latest optical technology, Basse uses time-lapse photography to compress the set-up time of the market in the early morning hours, and quick cuts to shorten the clean-up in the afternoon. The vacant Wittenbergplatz comes to life for a few hours and returns to its usual quiet as soon as the activity is over. Extreme high-angle shots miniaturize the market, rendering it like a movie set being erected and put away again. The market activities themselves are animated by a hand-held camera that is constantly moving, panning, tilting, and searching for faces, hands, glances, and gestures, often in close-up. Reminiscent of street photography, this aesthetic of random encounters, fleeting transactions and coincidences, unplanned but revealing moments — what Kracauer would call "the flow of life" — was made possible by a new compact camera, the Kinamo, the smallest and most portable movie-camera up to that time. The Kinamo was spring-operated and held only 25-metre cassettes, for one minute of film, with an average shot length of 7 metres (3-5 seconds). Joining the shoppers unseen, being jostled and its view often blocked, the Kinamo observed and recorded unscripted life as it unfolded. The camera also featured a new fast lens, the Zeiss Sonnar 1.4, whose technical advance motivated Basse to devote a short experimental film to it, Mit Optik 1.4*, which he reportedly showed to Dziga Vertov on his visit to Berlin in 1931.*

Markt in Berlin *was first presented – along with Joris Ivens' short documentary* De Brug*, also shot with a Kinamo – in November 1929 as part of the international Film und Foto (FIFO) exhibition that showcased the state of the arts in film and photography worldwide. Organized by the Deutscher Werkbund (German Association of Craftsmen), with the participation of Lázló Moholy-Nagy, Hans Richter, and Sigfried Giedion, the exhibition propagated what was called* Neues Sehen *(New Vision), which promoted the idea that a mechanical lens would reveal aspects of reality not seen by the human eye. In its vertiginous perspectives, magnification of details, and manipulation of time and space,* Markt in Berlin *exemplified this new school of technology-mediated perception.*

Only a month after this experiment in Neues Sehen *was screened, a longer* Kulturfilm *version with 22 didactic title cards, now called* Wochenmarkt am Wittenbergplatz *(Weekly Market in Wittenbergplatz), was approved and used henceforth because the inclusion of a certified* Kulturfilm *reduced a movie theater's entertainment tax. – Anton Kaes*

BLUTMAI 1929 (Kampfmai 1929) [Maggio di sangue 1929 / Blood May 1929] (DE 1929)
REGIA/DIR: Phil Jutzi. PHOTOG: Phil Jutzi, Erich Heintze. PROD: Willy Münzenberg/Filmkartell "Weltfilm" GmbH. COPIA/COPY: 35mm, 222 m., 9' (22 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Blutmai 1929 (noto anche con il titolo *Kampfmai 1929* o, in una versione più lunga, *1. Mai – Weltfeiertag der Arbeiterklasse* [Primo maggio: la festa mondiale della classe operaia]) è un breve documentario dedicato alle sanguinose dimostrazioni del 1° maggio 1929 a Berlino, quando la polizia si scontrò con i manifestanti comunisti che avevano sfidato il divieto imposto alle riunioni pubbliche. In tre giorni di disordini, 33 civili furono uccisi dalla polizia; i feriti furono 200, e migliaia gli arrestati. I comunisti addebitarono al capo della polizia (un socialdemocratico), la responsabilità del tragico esito, che aggravò in maniera irreparabile la frattura tra i due partiti dei lavoratori, la SPD e la KPD, dividendo e indebolendo l'opposizione della sinistra all'ascesa al potere dei nazisti.
Questo documentario agit-prop segue i canoni di quella che Sergey Tretyakov chiamava "arte operativa", in cui cinema e fotografia non cercano di riprodurre una sfuggente realtà oggettiva, ma intendono piuttosto proporre una tesi di parte. I metodi propagandistici del cinema sovietico venivano instancabilmente promossi dall'influente gruppo mediatico comunista di Willy Münzenberg, cui appartenevano l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, un quotidiano tabloid destinato ai lavoratori socialisti, e la Prometheus, una casa cinematografica di produzione e distribuzione, di matrice proletaria, assai prospera dopo il sensazionale successo ottenuto in Germania nel 1926 da *Bronenosec Potëmkin* di Sergei Eisenstein.
Apparteneva a questo gruppo Phil Jutzi, che preparava i film sovietici per la distribuzione in Germania e lavorava come operatore nelle coproduzioni tedesco-sovietiche. Già nel 1929 si impose come principale regista di film proletari, con il semidocumentario *Um's tägliche Brot* (Fame a Waldenburg) e il lungometraggio a soggetto *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. A Jutzi si deve anche il documentario *Blutmai 1929*, cui parteciparono numerosi operatori appostati sui tetti e dietro le finestre nei quartieri comunisti di Berlino, ove erano ampiamente attesi scontri di strada e violenze da parte della polizia. Jutzi montò le riprese aggiungendo didascalie esplicative e una conclusione narrativa, con i funerali dei compagni caduti e un impetuoso discorso del segretario della KPD Ernst Thälmann.
Blutmai 1929 utilizza gli strumenti stilistici dell'avanguardia cinematografica russa e tedesca. Seguendo le indicazioni del cine-occhio di Vertov, rinuncia ad attori convenzionali, alla sceneggiatura e a una prospettiva unificante. La mobilità della macchina a mano produce invece immagini instabili e nervose, colte da prospettive radicalmente differenti, che in un momento ci tuffano al centro dell'azione, e subito dopo ci innalzano in una panoramica al di sopra del campo di battaglia. Nelle insolite angolazioni delle riprese dai tetti, i dimostranti che fuggono dalla polizia sembrano formiche che si sparpagliano frenetiche in tutte le direzioni. I bruschi cambi di prospettiva e angolatura suggeriscono l'idea di un'azione troppo incontrollabile perché sia possibile catturarla nella sua interezza, neppure con una molteplicità di cineprese. I primi piani di

Blutmai 1929 *(also known as* Kampfmai 1929, *or, in a longer version,* 1. Mai – Weltfeiertag der Arbeiterklasse *[1 May – World Holiday of the Working Class]) is a short documentary of the bloody May Day demonstrations in Berlin on 1 May 1929, when police battled Communist demonstrators who defied a ban on public gatherings. Over three days of rioting, 33 civilians were killed by the police, with 200 injured, and thousands arrested. The Communists blamed the Police chief, a Social Democrat, for the fatal outcome, which irreparably deepened the rift between the two workers' parties, the SPD and the KPD, thus dividing and weakening the Left's opposition to the Nazis' rise to power.*
This agit-prop documentary follows what Sergey Tretyakov called "operative art," in which film and photography do not seek to portray an elusive objective reality, but rather offer a partisan argument. Such Soviet film propaganda methods were tirelessly promoted by Willy Münzenberg's influential Communist media conglomerate, which included the Arbeiter Illustrierte Zeitung, *a tabloid newspaper for socialist workers, and Prometheus, a proletarian film distribution and production company that prospered after the sensational German success of Sergei Eisenstein's* Battleship Potemkin *in 1926.*
Phil Jutzi was involved in this venture, preparing Soviet films for German distribution and working as a cameraman on German-Soviet co-productions. He soon established himself as a leading director of proletarian film in 1929 with the semi-documentary film Um's tägliche Brot *(Hunger in Waldenburg) and the feature film* Mutter Krausens Fahrt ins Glück. *Jutzi was also responsible for the documentary* Blutmai 1929, *which involved a number of cameramen positioned on rooftops and behind windows in the Communist districts of Berlin, where street fights and police violence were widely expected. Jutzi edited the footage by adding explanatory intertitles and narrative closure, with a funeral for the fallen comrades as well as a fiery speach by Ernst Thälmann, the leader of the KPD.*
Blutmai 1929 *makes use of stylistic features from the Russian and German film avant-garde. Taking its cue from Vertov's* Kino-Eye, *it includes no fictional actors, no screenplay, and no unifying perspective. Instead, the hand-held mobile camera produces unsteady, jittery images from radically different perspectives, at one moment plunging us in the midst of the action, and at another affording us a god's-eye view of the battlefield. The unconventional angles from the rooftops make people running from the police look like ants scurrying in all directions. The abrupt shifts of perspective and angle also suggest that the action is too uncontrollable to be fully captured,*

poliziotti in elmetto che picchiano civili disarmati sono la prova non tanto di singole aggressioni violente, quanto dell'inconciliabile antagonismo tra nemici mortali. Anche l'inserimento di slogan e titoli di giornale serve a coinvolgere intellettualmente gli spettatori e a inquadrare in una prospettiva critica il modo in cui gli avvenimenti venivano riferiti dalla stampa tradizionale. L'ultima didascalia, "In piedi, dannati della terra", riprende il primo verso dell'Internazionale e vuol essere una chiamata alle armi. Deluso dal partito comunista, Jutzi aderì alla NSDAP nel 1933, e morì in povertà nel 1945. – Anton Kaes

even by multiple cameras. Close-ups of helmeted police beating unarmed civilians provide evidence less of individual violent assaults than of the irreconcilable antagonism between mortal enemies. Inserts of slogans and newspaper headlines are also used to involve spectators intellectually and to provide a critical perspective on how events were portrayed by the mainstream press. The last title, "Wake up, Damned of the Earth," is the first line of "The Internationale," and meant as a call to arms. Frustrated by the Communist Party, Jutzi became a member of the NSDAP in 1933, and died in poverty in 1945. – Anton Kaes

ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNT [Problemi contemporanei: come vive il lavoratore / Contemporary Problems: How the Worker Lives] (DE 1930)
REGIA/DIR: Slatan Dudow. COLLAB: Phil Jutzi. PHOTOG: Walter Hrich. PROD: Willy Münzenberg/Filmkartell "Weltfilm" GmbH. V.C./CENSOR DATE: 19.08.1930. COPIA/COPY: 35mm, 337 m., 16' (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Nel 1930, quando realizzò questo cortometraggio sui problemi abitativi che affliggevano allora la classe operaia berlinese, Slatan Dudow aveva 27 anni. Nato in Bulgaria, nel 1922 si era trasferito a Berlino, ove entrò a far parte del vivace mondo dei teatri di sinistra, collaborando con Erwin Piscator e Bertolt Brecht. *Zeitprobleme*, che segnò l'esordio cinematografico di Dudow, doveva essere il primo episodio di una serie - pianificata ma non realizzata - di brevi documentari sulla classe operaia berlinese, concepita per rispondere ai tradizionali cinegiornali Ufa che ignoravano sistematicamente il proletariato. Il film di Dudow fu prodotto da Filmkartell Weltfilm, casa specializzata nella produzione e distribuzione non commerciale di film di propaganda rivoluzionaria e proletaria, destinati alle riunioni e alle campagne della KPD. Fondata nel 1928, la Weltfilm faceva parte di una complessa rete di mass media proletari (il cosiddetto Münzenberg Trust) che promosse anche l'importazione dei film di Eisenstein, Pudovkin e Vertov. Dudow, che nel 1929 aveva visitato Mosca, realizzò il suo cortometraggio in "stile russo", utilizzando giustapposizioni e forti contrasti per diffondere la coscienza di classe.
La prima didascalia garantisce al pubblico l'autenticità del film, spiegando che esso è emerso da quella miseria abitativa che condanna i lavoratori e i loro bambini a vivere in cantine umide e buie, notoriamente un terreno di coltura per la tubercolosi. La cinepresa documenta con immagini realistiche vari aspetti della vita del proletariato, dall'ufficio del lavoro ai giochi dei bambini con l'acqua. Benché il film cerchi di cogliere il milieu ricorrendo a frequenti panoramiche e inquadrature oblique, non mancano notevoli momenti contemplativi, in cui Dudow presenta inquietanti ritratti di lavoratori e di bambini. Queste immagini riecheggiano le fotografie di gente comune di August Sanders ed esemplificano pure il genere di fotografia proletaria promossa, all'incirca nello stesso periodo, dalla rivista *Der Arbeiter-Fotograf*. I vari episodi, collegati per mezzo di didascalie, rappresentano per lo più variazioni di un confronto statico tra l'ostentazione della ricchezza e una povertà inenarrabile.
Solo verso la fine emerge l'ossatura di una trama costruita: la famiglia

Slatan Dudow was 27 years old when he made this short film about contemporary housing problems of the Berlin working class in 1930. Born in Bulgaria, he moved to Berlin in 1922 and became part of its vibrant Leftist theater scene, working with Erwin Piscator and Bertolt Brecht. Zeitprobleme *was Dudow's debut film, and the first in a planned but unrealized series of short documentaries about Berlin's working class – an answer to Ufa's mainstream newsreels that systematically ignored the proletariat. Dudow's film was produced by Filmkartell Weltfilm, which specialized in non-commercial production and distribution of proletarian-revolutionary propaganda films for KPD campaigns and meetings. Founded in 1928, Weltfilm was part of a complex web of proletarian mass media (the so-called Münzenberg Trust) that also promoted the import of films by Eisenstein, Pudovkin, and Vertov. Dudow, who visited Moscow in 1929, made his short in the "Russian style," using juxtaposition and sharp contrast to promote class consciousness.*
The first title card assures the audience of the film's authenticity, declaring that it emerged from the midst of the housing misery that condemns workers and children to live in dark and damp basement rooms, known breeding grounds for tuberculosis. The camera documents various aspects of proletarian life in realistic images, from the unemployment office to children playing with water. Although the film tries to capture the milieu *through an abundance of panning and tilting shots, there are some remarkable contemplative moments when Dudow presents haunting portraits of workers and children. They echo August Sanders' photographs of ordinary people and also exemplify the kind of proletarian photography promoted by the journal* Der Arbeiter-Fotograf *around the same time. The various episodes, stitched together with the help of intertitles, represent mostly variations of static comparisons of ostentatious wealth with unimaginable poverty.*
Only toward the end, a bare-bones narrative emerges that is

di un giovane disoccupato viene sfrattata perché non riesce a pagare l'affitto. Il padre cerca di bloccare lo sfratto ma i poliziotti lo portano via. Il montaggio alterna le immagini della famiglia sofferente a quelle della faccia sorridente di un ricco proprietario di immobili, ripresa in un primo piano disumanizzante. Tra le due parti non c'è dialogo, né vicinanza spaziale o temporale, ma solo ostilità e disprezzo reciproci, sottolineati dalla crudezza del montaggio incrociato. Negli ultimi minuti del film, in una sequenza serrata, i resti del mobilio fracassato si accumulano, ad accentuare la disumanità meccanica dello sfratto. L'ultima didascalia dichiara: "Questa non è una soluzione". Il film voleva quindi stimolare una discussione su questioni ben più ampie della vicenda particolare. Lo stesso Dudow indicò una soluzione nel suo film successivo, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1932), un lungometraggio sperimentale sceneggiato da Bertolt Brecht, che si ispirava ai principi del teatro epico e divenne un modello per Jean-Luc Godard e il cinema politico degli anni Sessanta. – Anton Kaes

staged: a young unemployed worker's family is evicted because they are unable to pay the rent. The father tries to stop the eviction but is taken away by the police. Intercut with the suffering family is the grinning face of a wealthy landlord, shot in dehumanizing extreme close-up. There is no dialogue or even spatial or temporal proximity between them, only mutual contempt and animosity, underscored by the harsh cross-cutting. In the film's last few minutes, in a tightly framed shot, pieces of broken furniture are piling up, highlighting the mechanical inhumanity of such an eviction. The last intertitle states: "This is not a solution." The film thus invited discussion about questions that go beyond the story. Dudow himself offered a solution in his next film, Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt *(1932), an experimental feature film written by Bertolt Brecht, which followed the principles of Epic Theater and became a model for Jean-Luc Godard and political cinema in the 1960s. – Anton Kaes*

ZWEI WELTEN [Due mondi / Two Worlds] (DE 1930)
REGIA/DIR: Werner Hochbaum. SCEN: Heinrich Braune. PHOTOG: Gustav Berger. PROD: Werner Hochbaum Filmproduktion GmbH. V.C./CENSOR DATE: 27.08.1930. COPIA/COPY: 35mm, 437 m., 21' (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Zwei Welten è un cortometraggio di propaganda elettorale commissionato dal partito socialdemocratico per le fondamentali elezioni politiche del 14 settembre 1930, che retrospettivamente segnarono il destino della repubblica di Weimar. L'aggravarsi della situazione economica e l'instabilità del governo giovarono al partito nazionalsocialista dei lavoratori tedeschi (NSDAP) che aumentò il numero dei seggi al Reichstag da 12 a 107, mentre il partito comunista (KPD) ne guadagnò 23 e divenne il terzo partito con 77 seggi. La SPD ne perse 10, ma rimase il maggior partito, con 143 seggi.
In questo cortometraggio, che fu approvato dalla commissione di censura appena tre settimane prima delle elezioni, la SPD si presenta come alternativa socialista al capitalismo oltre che al fascismo – benché la KPD accusasse la SPD di "socialfascismo". La SPD berlinese usurpa la radicale visione binaria propugnata dalla KPD, secondo la quale esistono due mondi: la classe agiata facoltosa ed elegante dei quartieri meridionali di Berlino, e i miseri ceti operai di quelli settentrionali: disoccupati, demoralizzati e rappresentati come vittime dell'altra classe. Il film utilizza il montaggio parallelo alla maniera del dramma sui contrasti fra classi sociali di D.W. Griffith *A Corner in Wheat* (1909), in cui l'avidità di un industriale che cerca di monopolizzare il mercato del grano è giustapposta alla tragica situazione degli agricoltori, che non possono più permettersi di acquistare il pane. I tropi contrastanti del privilegio e della povertà erano popolari nel cinema sovietico, e furono espressi con la massima evidenza grafica in *Das Dokument von Shanghai* (Il documento di Shanghai) di Yakov Bliokh, che fu montato da Albrecht Viktor Blum (si veda il suo *Wasser und Wogen* nel programma 1) e venne proiettato in Germania nel 1928. Qui il montaggio parallelo contrappone crudamente il duro lavoro degli indigeni privi di diritti all'ozio decadente

Zwei Welten *is an election propaganda short commissioned by the Social Democratic Party for the pivotal national election of 14 September 1930, which in retrospect sealed the fate of the Weimar Republic. The worsening economy and the unstable government helped the National Socialist German Workers' Party to increase their number of seats in the Reichstag from 12 to 107, while the Communist Party gained 23 seats to become the third-largest party, with 77 seats. The SPD lost 10 seats, but remained the largest party, with 143 seats.*
In this short film, which passed the censorship board barely three weeks before the election, the SPD presents itself as a socialist alternative to capitalism as well as fascism – despite the fact that the KPD accused the SPD of "social fascism." Berlin's SPD usurps the KPD's radical binary view, according to which there are two worlds – the wealthy and glamorous leisure class in Berlin-South and the destitute working class in Berlin-North, unemployed, demoralized, and portrayed as victims of the other class. The film uses parallel-cutting in the manner of D.W. Griffith's 1909 social class drama A Corner in Wheat, *in which an industrialist's greed to corner the wheat market is juxtaposed with the plight of farmers who no longer can afford to buy bread. Contrasting tropes of privilege and poverty were also popular in Soviet film, most graphically in Yakov Bliokh's* Das Dokument von Shanghai *(The Shanghai Document), which was edited by Albrecht Viktor Blum (see his* Wasser und Wogen *in Program 1) and shown in Germany in 1928. Here the parallel editing sets the hard labor of disempowered natives harshly against the decadent idleness of European and Chinese elites.*

delle élite europee e cinesi.
Analogamente Werner Hochbaum, cineasta amburghese collegato alla SPD, usa il montaggio incrociato tra le immagini delle classi ricche che, all'aperto, giocano a tennis e a golf e quelle dei proletari disoccupati relegati in abitazioni umide e sovraffollate. Il rapporto fra questi due mondi separati è istituito dal montaggio parallelo, basato sul contrasto e l'opposizione. La differenza non viene spiegata tramite una narrazione di causa e radici storiche: il film si limita a presentare caricature immutabili delle due parti. Quest'approccio astorico consente a Hochbaum di prelevare intere sequenze dedicate al proletariato dal suo primo lungometraggio *Brüder* (Fratelli) del 1929, per riutilizzarle ad altri fini in questo cortometraggio elettorale (benché anche in *Brüder*, che contrappone un fratello rivoluzionario all'altro che fa il poliziotto, sia possibile cogliere un'analoga predilezione per gli schemi binari, la sua trama contiene sfumature e ambiguità).
Zwei Welten utilizza uno stile cinematografico ibrido che alterna riprese documentaristiche del *milieu* proletario a sequenze ricostruite che rappresentano la classe agiata; tutto questo culmina in passaggi nei quali il film si rivolge direttamente allo spettatore. Il punto più notevole è la scena satirica in cui un industriale indossa un bracciale con la svastica sopra l'uniforme militare, e si pavoneggia di fronte all'amante. Dopo l'incendiaria didascalia dedicata ai capitalisti – "Conoscono un solo dio: il profitto. E vogliono sacrificarvi a lui!" — un indice è puntato direttamente sullo spettatore: "Decidete tutti fra dittatura e democrazia!" Le promesse di lavoro e di un futuro felice sono illustrate da sequenze di repertorio di ciminiere, lavori agricoli, alloggi moderni e scolaresche. Dopo una pioggia di schede elettorali compare l'ultima didascalia: "Votate per i socialdemocratici". Meno di tre anni dopo i nazisti misero al bando sia la KPD che la SPD. – Anton Kaes

In a similar way, Werner Hochbaum, a Hamburg-based filmmaker associated with the SPD, cross-cuts between the affluent class playing tennis and golf outdoors and the unemployed proletariat confined to their dark, cramped living quarters. The relationship between the disconnected two worlds is established by parallel montage based on contrast and opposition. The difference is not explained through a narrative about historical roots and causes – the film merely presents unchanging caricatures of either side. This ahistorical approach allows Hochbaum to lift whole sequences dealing with the proletariat from his first feature film Brüder *(Brothers) of 1929 and repurpose them in this election short. (Although* Brüder *is similarly fond of binaries, setting one brother, a revolutionary, against the other, a policeman, the narrative allows for nuances and ambiguities.)* Zwei Welten *employs a hybrid film style that alternates between documentary* milieu *shots of the proletariat and staged scenes of the wealthy class, culminating in passages in which the film addresses the spectator. Most remarkable is the satirical scene in which an industrialist attaches a swastika armband over his military uniform and struts in front of his mistress. After the incendiary title relating to capitalists – "They only know one God: profit. And they want to sacrifice you to it!" — a stretched-out index finger points repeatedly at the spectator: "You all decide between dictatorship or democracy!" Promises of work and a happy future are illustrated with found-footage shots of smokestacks, agricultural work, modern housing, and schoolchildren. Ballots rain down and a final title appears: "Vote for the Social Democrats." Less than three years later, the Nazis banned both the KPD and the SPD. – Anton Kaes*

Prog. 4: Come essere moderni / *How To Be Modern*

KIPHO (Film) (DE 1925)
REGIA/DIR: Guido Seeber, Julius Pinschewer. SCEN, PHOTOG, MONT/ED: Guido Seeber. PROD: Werbefilm GmbH, Julius Pinschewer. SPONSORS: Berliner Messe-Amt, Kino-und Photo-Ausstellung Berlin 1925 (Kipho). USCITA/REL: 25.09.1925. COPIA/COPY: 35mm, 109 m., 4' (24 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Questo film di Guido Seeber è rimasto negli annali del cinema d'avanguardia, spesso con il semplice titolo di *Film*, per l'alto grado di sperimentazione formale e per la sua qualità di precoce esempio di riutilizzo di riprese di repertorio. Seeber, però, che qui impiega tecniche che andava perfezionando da tempo (tra l'altro nei suoi famosi film *doppelgänger* degli anni Dieci), era più un tecnico che un creatore di arte cinematografica, e realizzò questo film come ampia pubblicità di un'esposizione commerciale dell'industria cinematografica tedesca: la "Kipho" (**Ki**no- und **Pho**toausstellung) del 1925.
L'esposizione, che voleva presentare l'industria cinematografica nazionale della Germania in un momento di crescenti difficoltà finanziarie, era all'epoca la più grande del genere: comprendeva gli stand di tutte

This film by Guido Seeber has gone into the annals of avant-garde cinema, often under the simple title of Film*, owing to its high degree of formalist experimentation and its status as an early example of the repurposing of found footage. But Seeber, who was drawing here on techniques he had been honing for some time (e.g., in his famous* doppelgänger *films of the 1910s), was much more of a technician than a proponent of film art, and he created this film as an extended advertisement for a trade exhibition of the German film industry: the "Kipho" (**Ki**no- und **Pho**toausstellung) of 1925. The exhibition, intended to showcase the German national film industry at a time of increasing financial difficulties, was the largest of its kind at the time, and included stalls featuring all the*

le maggiori case di produzione (Ufa, Ernemann, ecc.), spettacolari modelli come il gigantesco drago usato in *Die Nibelungen* di Fritz Lang (1924), una sala da 4.000 posti in cui si avvicendavano le proiezioni dei più celebri film tedeschi, e infine una mostra storica sul cinema dal 1895 in poi, curata dallo stesso Seeber.
Per molti versi, il film *Kipho* assolve la sua funzione di pubblicità della mostra, illustrando tutte le tecnologie che vi erano esposte (dalle cineprese alle strutture per asciugare le pellicole, alle apparecchiature per le copie). Tutti i film tedeschi qui citati (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Der letzte Mann*, *Wege zu Kraft und Schönheit*, eccetera) sono probabilmente gli stessi proiettati nell'enorme sala dell'esposizione. *Kipho*, tuttavia, tratta il medium cinematografico con un umorismo e una capacità di autoriflessione che meritano un posto nella storia delle avanguardie accanto a classici come *A Movie* di Bruce Connor (1958): per esempio, Seeber muta di segno, grazie al montaggio, la terrificante esibizione del sonnambulo in *Caligari*, trasformandola in uno scherzoso richiamo da fiera che invita il pubblico a visitare l'esposizione *Kipho*. – Michael Cowan

major companies (Ufa, Ernemann, etc.), spectacular models such as the giant mechanical dragon from Fritz Lang's Die Nibelungen *(1924), a 4,000-seat theater with rotating screenings of acclaimed German films, and a historical exhibition of cinema since 1895 curated by Seeber himself.*
In many ways, the Kipho *film conforms to its function as an exhibition advertisement, showcasing all of the technologies on display in the exhibition (from cameras to drying racks and copy machines). And all of the German films referenced here (*Das Cabinet des Dr. Caligari, Der letzte Mann, Wege zu Kraft und Schönheit, *etc.) were likely the same ones screening in the exhibition's giant movie theater. But* Kipho *does display a self-reflexive and humorous treatment of the film medium that merits its place in the history of the avant-garde alongside later classics such as Bruce Connor's* A Movie *(1958) — for example, in Seeber's transformation of* Caligari's *terrifying somnambulist spectacle, which his editing turns into a humorous fairground call for the audience to attend the* Kipho *exhibition. – Michael Cowan*

ZWISCHEN MARS UND ERDE [Fra Marte e la Terra / Between Mars and the Earth] (DE 1925)
REGIA/DIR, SCEN: F. Möhl. PHOTOG: Gustav Weiss. ANIM: Rudolf Pfenniger. PROD: Emelka-Kulturfilm GmbH. SPONSOR: Deutsche Verkehrsausstellung München 1925. V.C./CENSOR DATE: 30.04.1925. COPIA/COPY: 35mm, 240 m., 11'40" (18 fps); did./*titles:* GER?. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Questo film fu realizzato dalla casa cinematografica di Monaco Emelka come pubblicità per la prima mostra dei trasporti (Verkehrsausstellung) organizzata in Germania, che si svolse a Monaco dal giugno all'ottobre 1925 e attrasse più di tre milioni di visitatori. La mostra comprendeva sezioni sulle tecnologie navali, i trasporti ferroviari, l'aviazione, le costruzioni stradali e le automobili, le attrezzature da autorimessa e il servizio postale tedesco. C'era anche un parco dei divertimenti con un teatro di marionette, una ferrovia in miniatura che trasportava i visitatori all'interno della mostra e — elemento importante per il nostro film — una torre radio per le dimostrazioni della nuova tecnologia delle trasmissioni senza fili.
Il regista del film F. Möhl è una figura assai poco conosciuta, ma della sua troupe faceva parte il giovane animatore Rudolf Pfenninger, che nel 1932 avrebbe realizzato per la Emelka il famoso esperimento *Tönende Handschrift* (Scrittura sonora), utilizzando una colonna sonora disegnata a mano. Questo film, una delle molte pubblicità della mostra che venivano proiettate nei "programmi preliminari" dei cinema (si veda anche *Kipho*), racconta le comiche avventure di un marziano che arriva a Monaco. – Michael Cowan

This film was produced by the Munich-based film company Emelka as an advertisement for the first German traffic exhibition (Verkehrsausstellung), which took place in Munich from June to October 1925 and attracted over 3 million visitors. The exhibition included sections on ship technologies, rail travel, flight, road construction and automobiles, garage machinery, and the German postal service. There was also a pleasure park with a marionette theater, a miniature railway for transporting visitors around, and — a feature with relevance for the current film — a radio tower to demonstrate the new technology of wireless transmission.
Though little is known about the film's director F. Möhl, its crew included the young animator Rudolf Pfenninger, who would go on to create the famous Tönende Handschrift *(Sound Handwriting) experiment using hand-drawn film sound for Emelka in 1932. The present film, one of many exhibition advertisements that would have been screened in "preliminary programs" in cinemas (see also* Kipho*), tells the comical story of a Martian who travels to Munich. – Michael Cowan*

DIE FRANKFURTER KÜCHE [La cucina di Francoforte / The Frankfurt Kitchen] (DE 1927)
REGIA/DIR: Paul Wolff. PROD: Paul Wolff, Humboldt-Film GmbH. V.C./CENSOR DATE: 28.01.1927. COPIA/COPY: DCP, 8'; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Questo film sulla progettazione delle cucine fa parte di una serie di cortometraggi promozionali realizzati dal direttore della fotografia Paul Wolff nel 1927-28, prima del congresso internazionale di architettura moderna (CIAM) che ebbe luogo a Francoforte sul Meno nel 1929, e nel cui ambito si svolsero varie dimostrazioni dedicate all'edilizia popolare. Gli altri titoli comprendevano Die Frankfurter Kleinstwohnung (Piccolo alloggio a Francoforte), *Neues Bauen in Frankfurt am Main* (Nuovi metodi di costruzione a Francoforte sul Meno) e *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt* (La fabbrica delle case della città di Francoforte). Tutti i film furono prodotti dalla Humboldtfilm GmbH, una casa di produzione di *Kulturfilm* che verso la fine degli anni Venti finanziò diversi film dedicati all'architettura, molti dei quali in collaborazione con Walter Gropius e il Bauhaus (per esempio la serie in quattro parti *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich* / Come vivere in maniera sana ed economica). *Die Frankfurter Küche*, da parte sua, presenta la cosiddetta "Cucina di Francoforte" considerata ancor oggi un fondamentale precursore del moderno design delle cucine. Concepita nel 1926 dall'architetto Margarete Schütte-Lihotzky per il progetto abitativo "Nuova Francoforte", fu apprezzata per il basso costo, l'elevata efficienza, il design igienico e la riproducibilità di massa. Il film di Wolff dimostra tali qualità mettendo a confronto donne all'opera nelle "vecchie" e nelle "nuove" cucine, e utilizzando diagrammi animati che illustrano, secondo criteri tayloristici, l'efficienza del lavoro nella nuova cucina. – Michael Cowan

This film on kitchen design was part of a series of promotional shorts made by the photographer Paul Wolff in 1927-28 ahead of the International Congress of Modern Architecture (CIAM), which took place in Frankfurt-am-Main in 1929 and featured various demonstrations of mass housing. Other titles included Die Frankfurter Kleinstwohnung *(The Frankfurt Small Dwelling),* Neues Bauen in Frankfurt am Main *(A New Way of Building in Frankfurt-am-Main), and* Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt *(The House Factory of the City of Frankfurt). The films were all produced by Humboldtfilm GmbH, a* Kulturfilm *company that financed numerous films about architecture in the late 1920s, including several in collaboration with Walter Gropius and the Bauhaus (e.g., the 4-part series* Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich / *How to Live Healthily and Economically).*
Die Frankfurter Küche*, for its part, showcases the so-called "Frankfurt Kitchen," which is still considered a key forerunner of modern kitchen design. Invented in 1926 by the architect Margarete Schütte-Lihotzky for the housing project "New Frankfurt," the Frankfurt Kitchen was lauded for its low cost, high efficiency, hygienic design, and mass reproducibility. Wolff's film demonstrates these qualities by comparing women at work in "old" and "new" kitchens, and through the use of animated diagrams demonstrating, in Taylorist fashion, the efficiency of labor in the new kitchen. – Michael Cowan*

DER RUNDFUNK AUF DEM LANDE [La radio in campagna / Radio in the Countryside] (DE 1928)
REGIA/DIR, ANIM: Svend Noldan. PROD: Pinschewer-Film AG. V.C./CENSOR DATE: 31.10.1928. COPIA/COPY: DCP, 5'31"; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Der Rundfunk auf dem Lande è un ampio filmato pubblicitario realizzato nel 1928 dall'animatore Svend Noldan per l'azienda di Julius Pinschewer, Pinschewer AG. Valendosi delle tipiche caricature animate dell'epoca, il film illustra i diversi usi immaginati per la radio negli ambienti rurali. Noldan era uno dei numerosi specialisti di "film di trucchi" attivi sulla scena del *Kulturfilm* negli anni Venti. Fu anche assistente di Hans Richter nella realizzazione di *Rhythmus 21*, e in seguito avrebbe collaborato a vari film di propaganda durante il regime nazionalsocialista, tra cui *Blut und Boden. Grundlagen zum neuen Reich* (Sangue e suolo. Le basi del nuovo Reich, 1933) di Walter Ruttmann. – Michael Cowan

Der Rundfunk auf dem Lande *is an extended advertisement created by the animator Svend Noldan in 1928 for Julius Pinschewer's company Pinschewer AG. The film uses typical caricature animation from the period to show the various imagined uses for radio in rural settings. Noldan was one of the many "trick film" specialists working on the* Kulturfilm *scene in the 1920s. He also assisted Hans Richter in the making of* Rhythmus 21*, and would later work on many propaganda films under National Socialism, including Walter Ruttmann's* Blut und Boden. Grundlagen zum neuen Reich *(Blood and Soil. Foundations of the New Reich, 1933). – Michael Cowan*

UNSICHTBARE KRÄFTE [Forze invisibili / Invisible Powers] (DE 1928)
REGIA/DIR: ?. PROD: Naturfilm Hubert Schonger. COPIA/COPY: DCP, 12'09", col. (da/*from* 35mm nitr. pos., 264 m., 20 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Questo *Kulturfilm* del 1928 è il prototipo di una serie intitolata *Unsichtbare Kräfte* (Forze invisibili), che a quanto risulta è andata completamente perduta a eccezione del primo episodio. La casa di produzione Naturfilm di

In 1928 this Kulturfilm *piloted a series titled* Unsichtbare Kräfte *(Invisible Powers) – which now all appear to be lost, apart from this first installment. Hubert Schonger's production*

Hubert Schonger combinò le sequenze di trucchi con riprese live-action per creare un film ibrido, con caratteristiche didattiche, informative e pubblicitarie. Il risultato irradia una fede illimitata nel progresso tecnologico e celebra le tecnologie che hanno reso possibile costruire centrali elettriche industriali avanzatissime, linee elettriche terrestri e stazioni di trasformazione: tutto questo grazie alla dinamo (il generatore elettrico) inventata da Werner von Siemens.

Alla luce dei timori suscitati oggi dal riscaldamento globale, e delle accese controversie su temi quali le quote di emissione, gli obiettivi climatici e la sostenibilità, quest'orgogliosa descrizione dei metodi di produzione e distribuzione dell'energia elettrica appare ormai sorpassata. A quell'epoca, però, questo messaggio era destinato genericamente all'intero pubblico degli spettatori cinematografici, dal momento che gli esercenti erano ansiosi di assicurarsi gli incentivi offerti, tramite una riduzione della tassa sugli spettacoli di intrattenimento, a chi proiettava un programma complementare (*Beiprogramm*) didattico. Naturalmente, nel piano di distribuzione di Schonger rientravano anche mercati collaterali come quello del settore didattico.

Il film illustra, con l'esempio di Berlino, le sfide logistiche poste dalla produzione e dall'approvvigionamento di energia elettrica per una metropoli. Segue l'intero percorso, dalle miniere di carbone alle grandi centrali elettriche "Großkraftwerk Klingenberg" e "Fernkraftwerk Golpa – Tschornewitz", e da queste, attraverso stazioni di trasformazione, linee ad alta tensione, nodi di distribuzione e nuovi cavi sotterranei, fino alle prese da 220V nelle abitazioni private degli utenti.

Le eccellenti riprese di un ignoto cineoperatore registrano straordinarie immagini di modernità, impianti industriali e paesaggi urbani. Il film culmina con una sequenza di montaggio in cui appaiono le insegne pubblicitarie luminose di Berlino, imbibite in blu per indicare il buio della notte. In tutte le altre inquadrature viene impiegata un'imbibizione di un pallido color lavanda (una "imbibizione tecnica" comune verso la fine degli anni Venti, usata per rendere meno visibili i graffi).

Nel corso della digitalizzazione, effettuata nel 2018, è stato ripristinato il montaggio originale del film. La sequenza notturna, che nella copia nitrato del DFF era stata collocata in un altro punto, è stata rimontata nella posizione corretta proprio alla fine del film, insieme alla vicina didascalia conclusiva, che annuncia ulteriori episodi della serie, da proiettarsi "in questa sala". – Anke Mebold

company Naturfilm combined trick sequences with live-action footage to form a hybrid of educational, informational, and advertising film. It radiates unlimited faith in technological progress and celebrates the technologies that make possible state-of-the-art industrial power plants, overland power lines, and transformer stations – all thanks to Werner von Siemens' invention of the dynamo (electrical generator).

*In view of the current concern about global warming and the intense controversy surrounding emission quotas, climate goals, and sustainability, this proud depiction of how electrical power was generated and distributed now appears outdated. Yet at the time, the target audience was presumably the general cinema-going public, as exhibitors were eager to reap incentives offered by a reduced entertainment tax if they showed an educational supporting program (*Beiprogramm*). Of course, secondary markets such as the education sector were also part of Schonger's distribution scheme.*

The film shows how Berlin demonstrates the logistical challenges involved in the generation and supply of electricity to a metropolis. It tracks the entire path, from coal mines to the large-scale power plant "Großkraftwerk Klingenberg" and the "Fernkraftwerk Golpa – Tschornewitz", and from there through transformer stations, high-voltage lines, and distribution hubs via new underground cables, and finally to the 220V outlets in users' private households.

Great camerawork by an unknown operator records striking views of "modernity", industrial installations, and urban landscapes. The film culminates in a montage sequence of Berlin's luminous advertising, tinted blue to indicate nighttime. In all other shots, pale lavender tinting was employed (a "technical tinting" common in the later 1920s, used for the lower visibility of scratches).

During digitization in 2018, the original order of the film's montage was re-established. The nighttime sequence, which had been displaced in the DFF nitrate print, was edited back to its proper placement at the very end of the film, together with its adjoining closing title, announcing further installments of this series, to be screened "in this theatre". – Anke Mebold

DER VERKANNTE SCHATTEN [L'ombra misconosciuta / The Mistaken Shadow] (DE 1928-29)
REGIA/DIR: Hans Fischerkösen. PROD: Werbe-Kunst-Film AG. SPONSOR: Elektro-Gemeinschaft. COPIA/COPY: DCP, 4'10" (da/*from* 35mm nitr. pos., 82 m., 20 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Questo cortometraggio d'animazione, recentemente scoperto nei fondi d'archivio del DFF, fu realizzato da un pionieristico ideatore della pubblicità cinematografica, Hans Fischerkösen. Promuove il miglioramento dell'illuminazione domestica, e comunica tale messaggio con disegni lineari rafforzati da didascalie in rima. Il film venne sponsorizzato dai membri di un'associazione denominata Elektro-Gemeinschaft

This animated short, a recent discovery in the archive collection of the DFF, was made by one of the pioneering masterminds of cinema advertising, Hans Fischerkösen. It promotes the improvement of household lighting, using line drawings accentuated by rhyming intertitles to convey its message. The film's sponsors were members of an association

(Comunità elettrica), probabilmente un'organizzazione collettiva di elettricisti, ingegneri o commercianti di articoli per l'illuminazione domestica e impianti elettrici. Il loro filmato promozionale sembra inserirsi in un'iniziativa estesa a vari media, in cui spiccava un opuscolo a stampa intitolato "Gutes Licht gehört zum Haushalt. Die Haushalt-Lichtwerbung" ("In casa un'illuminazione adeguata è essenziale. Promozione dell'illuminazione domestica"), pubblicato dalla Zentrale für Lichtwerbung di Berlino.
La festa di compleanno in casa Meier si interrompe a causa di un piccolo incidente verificatosi nelle oscure profondità della cucina, ma per fortuna arriva in soccorso la vicina famiglia Schulze. Come nella trama di un poliziesco, si avvia un confronto tra la cucina dei Meier e quella degli Schulze: ai rischi di un'illuminazione fioca si contrappongono l'efficienza e la produttività di una cucina moderna. Gli Schulze esibiscono orgogliosi la loro avanzatissima cucina splendidamente illuminata, e i Meier si convincono: meno giochi d'ombre, meno porcellane in frantumi, e soprattutto un carico di lavoro ridotto alla metà!
Un filo sottile di umorismo percorre seminascosto i film di Fischerkösen. Qui il suo ironico punto di vista sul problema di "come essere moderni" sembra suggerire un nesso tra illuminazione della cucina e corpulenza maschile: una cucina efficiente e adeguatamente illuminata significa un marito bene in carne e a suo agio! La pubblicità si conclude rivolgendosi direttamente agli spettatori e invitandoli a consultare i membri della Elektro-Gemeinschaft. – Anke Mebold

called Elektro-Gemeinschaft (Electro-Community), probably an umbrella organization of electricians, engineers, or dealers of household lighting fixtures and electrical installations. Their promotional film was apparently part of a cross-media initiative, which prominently featured a printed brochure titled "Gutes Licht gehört zum Haushalt. Die Haushalt-Lichtwerbung" ("Proper Lighting Is a Household Essential. The Promotion of Household Lighting"), published by the Zentrale für Lichtwerbung, Berlin.
The Meier family's birthday celebrations are interrupted by a mishap in the shadowy depths of their kitchen, but the neighbouring Schulze family come to the rescue. Like the action in a crime or detective story, the kitchens of the Meiers and Schulzes are compared: the perils of dim lighting are contrasted with the efficiency and productivity of an up-to-date kitchen. The Schulzes proudly show off their brightly illuminated modern kitchen, and the Meiers are convinced: less shadow-play, less broken porcelain – and their workload will be reduced by half!
An undercurrent of humour runs through Fischerkösen's films. Here his tongue-in-cheek take on "how to be modern" also seems to suggest a correlation between kitchen illumination and masculine avoirdupois – a properly lit, efficient kitchen means a stout, comfortably settled husband! The advertisement closes with a direct address to the cinema audience, advised to consult members of the Elektro-Gemeinschaft. – Anke Mebold

LUSTIGE HYGIENE 2 [Igiene comica 2 / Comical Hygiene 2] (DE 1926-1927)
REGIA/DIR: ?. ANIM: ?. SCEN: Curt Thomalla. PROD: Opel-Film GmbH. SPONSOR: Reichsausschuß für hygienische Volksbildung. V.C./CENSOR DATE: 01.03.1927. COPIA/COPY: 35mm, 99 m., 4'48" (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

LUSTIGE HYGIENE 7 [Igiene comica 7 / Comical Hygiene 7] (DE 1930)
REGIA/DIR: ?. ANIM: ?. SCEN: Curt Thomalla. PROD: Excentric-Film Zorn, Tiller GmbH. SPONSOR: Reichsausschuß für hygienische Volksbildung. V.C./CENSOR DATE: 12.06.1930. COPIA/COPY: 35mm, 145 m., 7' (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Nell'ultimo scorcio degli anni Venti, il Reichsausschuß für hygienische Volksbildung (Commissione nazionale per l'educazione igienica popolare) commissionò qualche film mirante a promuovere tra la cittadinanza l'igiene e la salute personale. "Igiene comica" fu il titolo scelto per una serie di dieci cortometraggi umoristici prodotti dalla Opel-Film e dalla Excentric-Film (entrambe specializzate in film destinati ai servizi pubblici), che tra il 1926 e il 1930 furono proiettati nei cinema tedeschi (e probabilmente anche nelle strutture di carattere educativo). Parecchi episodi della serie sono conservati oggi al Bundesarchiv. I film narrano le avventure del personaggio animato Leberecht Klug ("Vivi bene Intelligente") e del suo compagno Sanitätsrat Weise ("Consigliere medico Saggio"), che offrono lo spunto per lezioni di igiene personale. Per il nostro programma abbiamo scelto due episodi: il primo riguarda il trattamento del raffreddore, e il secondo spiega agli spettatori come evitare il contagio.

In the late 1920s, the Reichsausschuß für hygienische Volksbildung (National Committee for Popular Hygienic Education) commissioned several films designed to promote personal health and hygiene among the wider public. "Comical Hygiene" was the title chosen for a series of ten humorous shorts, produced by Opel-Film and Excentric-Film (both specialists in public service films), which screened in German theatres (and likely also educational venues) between 1926 and 1930. Several installments from the series survive today in the Bundesarchiv.
The films narrate the adventures of the animated character Leberecht Klug ("Live Well and Wisely") and his companion Sanitätsrat Weise ("Medical Councillor Wise"), which they use as a springboard for lessons in personal hygiene. For our program, we've chosen two installments: one dealing with the treatment of colds, and another showing audiences how to avoid contagion.

Le sceneggiature di *Lustige Hygiene* sono opera di Curt Thomalla (1890-1939), un neurologo che aveva sviluppato l'archivio cinematografico medico dell'Ufa nei primi anni di attività dello studio e nel corso degli anni Venti collaborò a numerosi *Kulturfilm*, tra cui *Der Steinach-Film* (1922), *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* (Le avventure dell'ape Maia, 1925), *Falsche Scham* (Falsa vergogna, 1926), e *Das Erwachen des Weibes* (Il risveglio della donna, 1927). Gli animatori di *Lustige Hygiene* sono ignoti, ma la serie è un esempio di una delle più popolari tecniche d'animazione, impiegata in molti film pubblicitari alla fine degli anni Venti: il cosiddetto "*Kombinationsverfahren*" (processo di combinazione), in cui figure animate sono composte su uno sfondo ripreso dal vivo. I film utilizzano anche altre tecniche tipiche della cinematografia scientifica popolare, come le immagini microscopiche. Inoltre, come ha osservato Anja Laukötter (ricercatrice al Max Planck Institute for Human Development) costituiscono un esempio del frequente ricorso all'animazione nei film di carattere medico per visualizzare fenomeni altrimenti invisibili (perché impossibili da filmare in live-action) o irrappresentabili (perché avrebbero messo a disagio il pubblico). – Michael Cowan

The film scripts for Lustige Hygiene were written by Curt Thomalla (1890-1939), a trained neurologist who had built up the Ufa medical film archive in the early years of the Ufa studio and worked on numerous Kulturfilms throughout the 1920s, including Der Steinach-Film (1922), Die Biene Maja und ihre Abenteuer (The Adventures of Maya the Bee, 1925), Falsche Scham (False Shame, 1926), and Das Erwachen des Weibes (The Awakening of Woman, 1927). While the animators of Lustige Hygiene are unknown, the series demonstrates one of the popular animation techniques in much promotional filmmaking in the late 1920s: the so-called "Kombinationsverfahren" (combination process), in which animated figures are composited over live backgrounds. The films also incorporated other typical techniques of popular scientific film, such as microscopic images. And as Anja Laukötter (researcher at the Max Planck Institute for Human Development) has argued, they exemplify a frequent use of animation in medical films to visualize phenomena that were either invisible (because impossible to film in live-action) or unshowable (because they would have made audiences uncomfortable). – Michael Cowan

Høk over Høk, 1929. (Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana)

PUBBLICITÀ SCANDINAVA

SCANDINAVIAN ADVERTISING

Programma a cura di / *Programme curated by* Tina Anckarman, Magnus Rosborn

Oltre il genere pubblicitario, ovvero "la cioccolata connexion norvegio-svedese"

Dopo la serie di film pubblicitari visti alle Giornate dell'anno scorso, vorremmo continuare a presentarvi questo genere di materiali, alquanto trascurati e raramente proiettati, adottando però un punto di vista leggermente diverso. La selezione di quest'anno si basa sulle collezioni della Nasjonalbiblioteket e dello Svenska Filminstitutet. Il nostro intento è di analizzare problematicamente la concezione di ciò che le réclames dell'epoca del muto potevano essere o sembrare. A tal fine abbiamo scelto un assortimento di filmati che oggi non sarebbero sempre considerati tipici, di solito per la forma ma talvolta anche per il contenuto. Ci piace pensare che si tratti di film "oltre il genere", poiché sono costruiti secondo le regole di altri generi ben noti, o vi alludono. In qualche caso è arduo inserirli in un'unica categoria, e si possono considerare un ibrido tra la pubblicità cinematografica e altri generi.

Quando vennero realizzati i primi filmati pubblicitari, per individuare un format adatto alla vendita di prodotti i cineasti sfruttarono tipi di film già esistenti. In Svezia, il primo esempio noto di un film che si possa definire pubblicitario risale al 1911: utilizzava la forma propria del film a soggetto per promuovere varie aziende e prodotti. Purtroppo è andato perduto, ma presenteremo *Kal Napoleon Kalssons bondtur*, girato nel 1915 con intenti analoghi per pubblicizzare una serie di aziende diverse. Tutte le altre opere comprese nel programma sono state realizzate per vendere un unico prodotto o marchio.

In Norvegia, il 1922 è spesso considerato l'anno della nascita del cinema pubblicitario, anche se uno dei cineasti più prolifici, Ottar Gladtvet, afferma di aver girato film di questo tipo già negli anni 1913-1914.

Idealmente, il committente della pubblicità desidera che il suo prodotto

Genre-Bending Commercials – or, "The Norwegian-Swedish Chocolate Connection"

Following the series of advertising films at last year's Giornate, we would like to continue showcasing this often rather neglected and seldom-screened genre, but from a slightly different angle. This year's selection is based on the archival holdings of the National Library of Norway and the Swedish Film Institute. Our thought is to question the conception of what film commercials from the silent era could be, or look like. To this end we have chosen a variety of commercials that today would not always be regarded as typical, mostly because of their form but sometimes also due to their content. We'd like to think of these films as "genre-bending", since they are made in the shape of, or allude to, other well-known genres. Sometimes hard to fit into only one category, they can be seen as a hybrid between commercials and other genres.

When the first film commercials were made, filmmakers relied on already existing film types to find a suitable format to sell products. The first known Swedish example of a film that could be categorized as a commercial was made in 1911; it employed the form of a fiction film to showcase different companies and products. It is unfortunately lost, but we are showing Kal Napoleon Kalssons bondtur*, made in 1915 with similar aims, advertising a variety of companies. All the others in our programme were made to sell one product or brand.*

In Norwegian film production, 1922 is often referred to as the start of commercial films, even if one of the most productive filmmakers, Ottar Gladtvet, claims he made commercials as early as 1913-1914. An advertiser ideally wants a product to be linked with a positive

sia collegato a un'esperienza o a un'atmosfera positive. A tale scopo è possibile ingaggiare divi del cinema o altre celebrità, oppure conquistare la simpatia del pubblico utilizzando le familiari caratteristiche di popolari generi cinematografici. Se ipotizziamo che le raccolte archivistiche di filmati pubblicitari giunte fino noi rispecchino la produzione cinematografica dell'epoca in cui i film furono realizzati, possiamo individuare alcuni tratti e caratteristiche più comuni di altri. I film a soggetto sono un evidente esempio.

C'è un aspetto sorprendente: i filmati pubblicitari recano titoli e credits, particolare stilistico che forse avrà suscitato negli spettatori false aspettative.

Il film più lungo della nostra rassegna proviene dalla Norvegia. *REX hvad Diogenes søkte og fandt* (1923) è un dramma storico della durata di quasi mezz'ora, che alla fine invita gli spettatori ad acquistare margarina. Si tratta senza dubbio di un ampliamento della nostra idea di filmato pubblicitario; segnaliamo però che nei nostri archivi si conservano lungometraggi commerciali la cui durata supera nettamente l'ora!

Era possibile utilizzare a scopi pubblicitari anche sequenze di documentari autentici, come quelle che comparivano in cortometraggi di attualità o cinegiornali; si creavano in tal modo film ibridi, che documentavano avvenimenti e contemporaneamente pubblicizzavano un prodotto. Il livello di messa in scena di queste pellicole poteva variare, dal film del 1924 sulla visita di Mary Pickford e Douglas Fairbanks a Stoccolma e Kristiania, in cui la promozione dei prodotti è fatta scivolare sottilmente nella narrazione, a quello sulla visita di Gösta Ekman a Oslo nel 1932, in cui diviene rapidamente chiaro che le scene sono ricostruite.

Bisogna ricordare che, mentre in Svezia si giravano e producevano cinegiornali sin dagli anni Dieci, la Norvegia non ne produsse di propri sino al 1930. Ciò non significa però che, negli anni Dieci e Venti del ventesimo secolo, nelle sale norvegesi non si proiettassero notiziari o filmati d'attualità. Il programma comprendeva spesso, prima della principale attrazione della serata, cortometraggi dedicati a notizie o eventi d'attualità. Un esempio unico di ibrido fra cinegiornale tradizionale e film pubblicitario era costituito dai *Fylgia-Journalen* svedesi, prodotti alla metà degli anni Venti, che mescolavano autentiche riprese d'attualità alla pubblicità per la compagnia di assicurazioni Fylgia. In questo momento non siamo in grado di presentare nessuno di questi film nel nostro programma, poiché i pochi frammenti superstiti sono ancora in attesa di preservazione analogica o digitale.

Un altro modo, estremamente suggestivo, di utilizzare riprese documentaristiche a scopi pubblicitari è esemplificato dalla serie norvegese di film sulla natura realizzati per la Tiedemann allo scopo di vendere sigarette. Questi film, nei cui titoli compaiono spesso i nomi di regioni e località della Norvegia, assomigliano ai *kulturfilm* (film di informazione didattica), e illustrano sia la natura che le tradizioni e la cultura popolare. La collezione di travelogue della Tiedemann si distingue per la vastità della sua produzione, che annovera circa 40 film sulla natura.

Abbiamo scelto di escludere dal programma di quest'anno i film industriali, nella speranza di poterli proiettare in futuro. Si tratta di pellicole diverse dagli altri filmati pubblicitari, poiché il loro scopo didattico è più evidente.

Abbiamo però inserito un film che esemplifica un genere rappresentato

experience or atmosphere. To achieve this, film stars and other celebrities can be featured, or an audience's sympathy can be won by using well-known characteristics of popular film genres. If we assume the surviving archival collections of commercials reflect film production at the time they were made, then some features and characteristics were more common than others. Fiction films are an outstanding example.

Surprisingly often, film commercials even have title cards and acting credits, a stylistic feature that may have given moviegoers false expectations.

The longest film in our line-up is from Norway. REX hvad Diogenes søkte og fandt *(1923) is a historical drama running almost half an hour, eventually leading the spectator to a margarine-selling conclusion. If this film's length stretches our conception of a filmed commercial, it's worth noting that in our archives we hold feature-length fiction film commercials with a running time of well over one hour!*

Real documentary footage, such as that seen in short actuality films or newsreels, could also be used for commercial purposes, creating hybrid films that covered a news event and *advertised a product. The level of staging in these films could vary, from the 1924 film covering the visit of Mary Pickford and Douglas Fairbanks to Stockholm and Kristiania, where product placement is rather subtly slipped into the narrative, or the film showing Gösta Ekman visiting Oslo in 1932, which pretty quickly becomes obviously staged.*

It's worth noting that while real newsreels were shot and produced in Sweden in the 1910s, Norway didn't produce their own until 1930. This doesn't mean however that theatres in Norway weren't showing news reports or actualities in the 1910s and 20s. Short films covering news and current events were often included as part of the programme before the evening's main attraction. A unique hybrid example, between traditional newsreels and commercials, was the Swedish Fylgia-Journalen*, produced in the mid-1920s, which blended real actuality footage with advertising for the insurance company Fylgia. At present we're unable to include any of these in our current programme, as the few surviving fragments still await analog or digital preservation.*

Another totally striking way of using documentary-shot footage for advertising purposes is exemplified by the Norwegian series of Tiedemann nature films, all of which were made to sell cigarettes. Often with titles including the names of Norwegian regions or locales, they resemble kulturfilm (educational information films), portraying both nature and folk culture and traditions. The Tiedemann collection of travelogues is distinguished by its vast quantity of production, with approximately 40 nature films.

By choice, we have left industrial films out of this year's programme, in the hope that they may be able to be screened in the future. These diverge from other commercials, as they have a more obvious educational purpose.

We have *included, however, one film representing a genre that is not*

piuttosto raramente: i filmati di propaganda politica (qui sotto forma di una pubblicità del lievito in polvere Freia)

TINA ANCKARMAN, MAGNUS ROSBORN

very often shown, the political propaganda film – here in the guise of a Freia baking-powder commercial

TINA ANCKARMAN, MAGNUS ROSBORN

KAL NAPOLEON KALSSONS BONDTUR ELLER EN VANDRING I STOCKHOLMS LUSTGÅRDAR [Il colpo di fortuna di Kal Napoleon Kalsson ovvero In giro per i giardini di piacere di Stoccolma / Kal Napoleon Kalsson's Stroke of Luck, or, Wandering through the Pleasure Gardens of Stockholm] (SE 1915)

REGIA/DIR, SCEN: Maria Ekman. CAST: Sigurd Wallén (*Kal Napoleon Kalsson*), Erik Taube (*Gunnar, suo nipote/his nephew*), Magda Englund (*Tora, la fidanzata/Gunnar's fiancée*), Edith Wallén (*Lisa, sua sorella/Tora's sister*). PROD: Reklamkontoret, AB Svenska Biografteatern. USCITA/REL: 13.12.1915. COPIA/COPY: 35mm, 454 m., 22' (18 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Dopo aver vinto una somma enorme alla lotteria, Kal Napoleon Kalsson decide di recarsi a Stoccolma, per visitare il nipote Gunnar, e insieme per spendere la fortuna appena conquistata in quei lussi che la città può offrire. A Stoccolma Kal Napoleon si innamora di Lisa, la sorella della fidanzata di Gunnar, e gli eccessi spenderecci continuano, mentre la coppia di neofidanzati inizia a progettare la futura vita matrimoniale. La trama esile e vagamente ripetitiva di questo film a soggetto si articola intorno all'esibizione di una serie di luoghi in cui gli spettatori più facoltosi potevano spendere il proprio denaro per acquistare vari oggetti, come scarpe o abiti costosi oppure automobili di lusso, o ancora per cenare in ristoranti alla moda (gli spettatori più modesti dovevano invece accontentarsi di un'indicazione sulla marca di caffè da acquistare: in questo caso Brana-Kaffe, in bella mostra su un tavolino e menzionata in una didascalia). Questa struttura, immaginata per la vendita di una molteplicità di prodotti, differenzia questo film dagli altri della nostra serie, realizzati per pubblicizzare un solo marchio o articolo.

Scritto e diretto da Maria Ekman, questo è il più vecchio film svedese che si possa ufficialmente considerare un filmato pubblicitario. Non è però il primo film svedese realizzato nell'ambito di questo genere. Nel 1911 un'altra donna, Anna Hofman-Uddgren, aveva diretto una pellicola simile, oggi perduta, *Stockholmsfrestelser eller Ett Norrlands-herrskaps äventyr i den sköna synderskans stad* (Le tentazioni di Stoccolma, o Le avventure di una coppia del Norrland nella splendida città del peccato). Grazie alla documentazione conservata, conosciamo la trama del film di Hofman-Uddgren: anch'esso narra di campagnoli che vincono alla lotteria e vanno a spendere i loro soldi a Stoccolma.

Kal Napoleon Kalssons bondtur

Kal Napoleon Kalssons bondtur eller en vandring i Stockholms lustgårdar, 1915: Erik Taube, Magda Englund, Sigurd Wallén. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

After winning a huge sum of money in a lottery, Kal Napoleon Kalsson decides to go to Stockholm to pay his nephew Gunnar a visit while spending his newly earned fortune on what luxury the city has to offer. In Stockholm Kal Napoleon falls in love with Lisa, the sister of Gunnar's fiancée, and the money-spending excesses continue as the newly engaged couple start planning for their future married life.

The thin and slightly repetitive story of this fiction film is built around showing off a number of places where the wealthier members of the audience could spend their money on various items, such as expensive clothes, shoes, luxury cars, or dining at a fancy restaurant. (Simpler moviegoers had to settle for being told what coffee to buy – in this case, Brana-Kaffe, which is prominently displayed on a table and mentioned in an intertitle.) This multi-product-selling structure makes this film different from the others in our series, which are made to advertise only one brand or product.

The film was written and directed by Maria Ekman, and is the oldest surviving Swedish film that can be officially regarded as a commercial. It was, however, not the first Swedish film made in this genre. In 1911 a similar film, the now-lost Stockholmsfrestelser eller Ett Norrlands-herrskaps äventyr i den sköna synderskans stad *[Stockholm Temptations, or The Adventures of a Norrland Couple in the Beautiful Sinner's City], was directed by another female filmmaker, Anna Hofman-Uddgren. From preserved records we know the plot of Hofman-Uddgren's film: it also dealt with lottery winners from the country spending their money in Stockholm.*

While Kal Napoleon Kalssons

rimane l'unico contributo accreditato alla cinematografia dell'altrimenti sconosciuta Maria Ekman, ma il protagonista Sigurd Wallén (1884-1947), che aveva esordito nel cinema nel 1911 con *Stockholmsfrestelser* di Hofman-Uddgren, avrebbe continuato a lavorare sia davanti che dietro la macchina da presa, e negli anni Venti, Trenta e Quaranta divenne uno dei più prolifici registi cinematografici svedesi.
Qualche informazione sulla copia: nel 2019 dal negativo nitrato originale del film è stata tratta una copia a 35 mm. Non è certo che il design delle didascalie sia quello originale, poiché esse sono filmate su pellicola acetata inserita successivamente. Le diciture corrisponde però all'elenco delle didascalie presentato nel 1915 alla commissione di censura svedese. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

bondtur *remains the otherwise unknown Maria Ekman's only credited contribution to filmmaking, the lead actor, Sigurd Wallén (1884-1947), who made his film debut in 1911 in Hofman-Uddgren's* Stockholmsfrestelser, *would continue working both in front of and behind the camera, and became one of the most productive Swedish film directors of the 1920s, 30s, and 40s.*
About the print: In 2019 a 35mm print was struck from the film's original nitrate negative. It is uncertain if the design of the intertitles is original, since these are on acetate film stock spliced in later. The wording does however correspond to the title list submitted to the Swedish board of censorship in 1915.
Tina Anckarman, Magnus Rosborn

KONSTABELENS DRØM [Il sogno del poliziotto/The Policeman's Dream] (NO 1922)
REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG: Ottar Gladtvet. CAST: Harald Steen (*Christian IV*), Gotfred Johansen (*the policeman*). PROD: Gladtvet-Film, per/*for* Freia. USCITA/REL: ?. COPIA/COPY: DCP, 6'59" (da/*from* 35mm, 18 fps); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

CAROLUS REX (SE 1923)
REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. PHOTOG: ?. CAST: ?. PROD: AB Hasse W. Tullbergs Filmindustri, per/*for* Marabou. V.C./CENSOR DATE: 10.04.1923. COPIA/COPY: 35mm, 120 m. (*orig.* 123? m.), 5'58" (18 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Questi film gemelli sono una testimonianza dello stretto rapporto d'affari che legava la fabbrica di cioccolato norvegese Freia (fondata nel 1889) alla società sorella svedese Marabou, avviata nel 1916 dai proprietari di Freia. La filiale svedese prese nome dal logo dell'azienda, che raffigurava una cicogna del genere marabù; il simbolo era utilizzato da entrambe le ditte e appare sia nei filmati commerciali di Freia, sia in quelli di Marabou.
È noto che nell'epoca del muto le due aziende collaborarono in campo pubblicitario. La Cineteca svedese conserva gli elementi preservati di un filmato pubblicitario più tradizionale, con segmenti d'animazione separati, impiegati per costruire versioni differenti a uso di Freia e Marabou.
Konstabelens drøm e *Carolus Rex* sono però due film del tutto separati, con i propri tocchi individuali, anche se mostrano una notevolissima somiglianza concettuale e narrativa; furono evidentemente realizzati conoscendo l'uno l'esistenza dell'altro. Sono tutti e due cortometraggi a soggetto che narrano la storia di una statua che prende vita e diventa ghiotta di cioccolato. In *Konstabelens drøm* la statua è quella di Cristiano IV, re di Danimarca e Norvegia e fondatore dell'odierna Oslo; in *Carolus Rex* è quella di Carlo XII, il re guerriero di Svezia.
È interessante notare che le due effigi regali sono dotate di personalità nettamente distinte: Cristiano IV è allegro e gentile, e si esprime in un linguaggio maccheronico a metà strada tra danese e norvegese, mentre Carlo XII è imponente e terribile (le donne si fanno piccole piccole e si nascondono, ed egli divora le tavolette di cioccolato senza neppure scartarle). I due film sono diversi

These twin films illustrate the close business relationship of the Norwegian chocolate producer Freia (founded in 1889) and its Swedish sister company Marabou, established in 1916 by the owners of Freia. The name of the Swedish branch was taken from the company logo showing a marabou stork, a symbol that was used by both companies and appears in commercial films for both Freia and Marabou.
It is well known that the two companies collaborated on the advertising front during the silent era. The Swedish film archive holds elements preserved from a more traditional commercial film, with separate animation segments that were used to create different versions for Freia and Marabou.
The Policeman's Dream *and* Carolus Rex, *however, are two completely separate films, with individual touches, even if they bear a striking conceptual and narrative resemblance; obviously they were each produced with knowledge of one another. Both are short fiction films that tell the story of a statue coming to life and getting a taste for chocolate. In* The Policeman's Dream *the statue is of the Danish-Norwegian king and founder of today's Oslo, Christian IV; in* Carolus Rex *the statue is that of the Swedish warrior king Karl XII.*
It is interesting how the two statue kings have distinctly different personalities: while Christian IV is cheerful and kind, using a goofy language somewhere between Danish and Norwegian, Karl XII is grand and frightening (women cower and hide, and he even wolfs down his chocolate bars with their wrappers on). The two films also differ in production

anche in termini di valori di produzione: mentre la pellicola norvegese lamenta carenze di regia ed errori di continuità, quella svedese sembra assai più professionale, anche in dettagli come il trucco scuro dell'attore che dà l'illusione del bronzo.
Per quanto riguarda il DCP di *Konstabelens drøm*, la copia originale di questa pellicola non è giunta fino a noi. Le uniche riprese analogiche sono costituite da una copia acetato modificata per adattarla al formato sonoro. La copia è stata digitalizzata nel 2018.
Per quanto riguarda la copia di *Carolus Rex*, una copia di proiezione a 35mm e il duplicato negativo da cui era stata tratta sono stati donati alla Cineteca svedese alcuni decenni fa, all'interno di una più vasta collezione di filmati pubblicitari storici.

TINA ANCKARMAN, MAGNUS ROSBORN

Konstabelens drøm, 1922: Harald Steen. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

values. While the Norwegian film contains some directing problems and continuity mistakes, the Swedish one gives a much more professional impression, right down to the level of detail, such as the actor's dark make-up giving the illusion of bronze.
About the DCP for Konstabelens drøm*: The original print of this title has not survived. The only analogue footage is an acetate print cropped to sound format. The print was digitized in 2018.*
About the print for Carolus Rex*: A 35mm viewing print and the duplicate negative from which it was struck were donated to the Swedish Film Institute some decades ago as part of a larger collection of historic film commercials.*

TINA ANCKARMAN, MAGNUS ROSBORN

VASALOPPET [La corsa di Vasa/The Vasa Race] (SE 1923)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Carl Hilmers. CAST: ?. PROD: AB Hasse W. Tullbergs Filmindustri, per/*for* Marabou. USCITA/REL: ?. V.C./CENSOR DATE: 10.04.1923. COPIA/COPY: 35mm, 175 m., 8'30" (18 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Come il film, compreso nel nostro programma, in cui compaiono Mary Pickford e Douglas Fairbanks, anche questo si basa sulla documentazione cinematografica di un reale evento di attualità. Risulta quindi difficile inserirlo in un genere preciso: si tratta di un reportage giornalistico o di un filmato pubblicitario?
La *Vasaloppet*, o "corsa di Vasa", è un famoso avvenimento sportivo che ha luogo ogni anno in Svezia: una gara sciistica di fondo lunga 90 chilometri, ispirata alle avventure del re cinquecentesco Gustavo Vasa, che secondo la tradizione svedese "liberò" il suo paese dai danesi. A differenza che in *Mary og Doug* (1924), in *Vasaloppet* la promozione del prodotto è tutt'altro che sottile: tavolette di cioccolato (e la cioccolata come bevanda) compaiono con evidenza lungo tutto il film, esibite, mangiate, trangugiate. Per non parlare poi delle didascalie, in cui le notizie sulla corsa e sugli atleti si mescolano alla smaccata pubblicità del cioccolato Marabou, in un modo che oggi alcuni spettatori troveranno di certo divertente.
Alla luce di questi elementi, è davvero notevole che la scheda della censura non accenni affatto agli intenti promozionali della pellicola. Mentre l'altro filmato pubblicitario della Marabou presente in questo

Like the film in our programme with Mary Pickford and Douglas Fairbanks, this commercial is based on the cinema documentation of a real news event, making it hard to categorize its genre: is it a true news report, or a filmed commercial?
The Vasaloppet*, or "Vasa Race", is one of the famous annual Swedish sports events – a 90-km cross-country ski race, inspired by the adventures of the 16th-century king Gustav Vasa, who according to Swedish tradition "liberated" Sweden from the Danes. In contrast to the 1924* Mary og Doug *film, the product placement in* Vasaloppet *is far from subtle – chocolate bars (and drinking chocolate) are clearly featured throughout the film, through waving, eating, and drinking. Not to speak of the intertitles, where facts about the race and its contestants are mixed with unrestrained advertising for Marabou chocolate in a way that surely will amuse some people in today's audience.*
With this in mind, it's quite remarkable that nothing on the film's censorship card implies the film's commercial intent. While the other Marabou commercial in this programme, Carolus

programma, *Carolus Rex* (approvato dalla censura proprio nello stesso giorno), è definito un "film pubblicitario per il cioccolato Marabou", la scheda della censura per *Vasaloppet* ne descrive il contenuto semplicemente segnalando che "mostra una gara di sci".
Il film è molto interessante anche dal punto di vista storico: la prima *Vasalopp* si era svolta solo l'anno precedente, e quindi quella che vediamo è la seconda gara di tutti i tempi. Come un vero notiziario, la pellicola mostra e descrive alcuni atleti, tra cui Margit Nordin, la prima donna iscritta alla *Vasalopp*, che corse nel 1923 ignara di essere destinata a rimanere per decenni l'unica partecipante femminile alla gara: dal 1924 fino al 1981 le donne non furono ammesse alla *Vasalopp*!
Qualche notizia sulla copia: la copia di proiezione a 35mm e il duplicato negativo da cui era stata ricavata sono stati donati alla Cineteca svedese alcuni decenni fa come parte di una più vasta collezione di filmati pubblicitari storici. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

Rex *(which was passed by the censor on the very same day), is described as "commercial picture for Marabou chocolate", the content description on the censorship card for* Vasaloppet *simply reads "shows skiing contest".*
The film is also very significant from a historical perspective: The first Vasalopp *competition was held only the year before. This film thus shows the second-ever race. In true newsreel spirit, it depicts and informs us about some of the contenders, such as the first female* Vasalopp *contestant, Margit Nordin, who participated this year not knowing that she would be the only woman who would be able to race for decades – from 1924 until 1981 women were forbidden to participate in the* Vasalopp*!*
About the print: The 35mm viewing print and the duplicate negative from which it was struck were both donated to the Swedish Film Institute some decades ago as part of a larger collection of historic film commercials. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

REX HVAD DIOGENES SØKTE OG FANDT [REX, ciò che Diogene cercava e ciò che trovò / REX, What Diogenes Sought and Found] (NO 1923)
REGIA/DIR: O. Trygve Dalseg. SCEN: Peter Lykke-Seest. PHOTOG: Gunnar Nilsen-Vig. CAST: Harald Stormoen (*Diogenes*), Stub Wiberg (*Alessandro Magno/Alexander the Great*), Ulf Selmer (*Nero*), Halvard Hoff (*Sigurd Jorsalfare*), Victor Bernau (*Napoleon*), Leif Enger (*Gaius Petronius Arbiter*), Frithjof Fearnley (*lo schiavo negro/the black slave*), Sæbjørn Buttedahl (*Gudmund, il poeta cieco/the blind poet*), ? (la donna/*the woman*). PROD: Norvegia Film Co., per/*for* Rex Margarine. USCITA/REL: 03.12.1923. COPIA/COPY: DCP, 24'25", col. (da/*from* 35mm, 20 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Questo film pubblicitario si presenta come un dramma storico, basato sulla figura dell'antico filosofo greco Diogene, che secondo la leggenda se ne andava alla ricerca di un uomo onesto. Il saggio di Sinope, considerato il padre della filosofia cinica, era noto per il comportamento controverso e l'audacia con cui si esprimeva, per cui fu esiliato dalla città natale. Sosteneva che si giunge alla virtù vivendo senza possedere nulla, e che la felicità si ottiene soddisfacendo le proprie necessità terrene nel modo più semplice possibile. Si narra che vivesse in una botte, e che possedesse unicamente un mantello, un bastone da passeggio, una lanterna e una sporta in cui riponeva il pane.
Come la figura storica del filosofo, anche il nostro protagonista vaga nel tempo e nello spazio alla ricerca di un vero uomo. Ma a differenza di quanto dice il mito antico, al nostro Diogene appare in sogno una visione: una donna affascinante lo esorta a cercare qualcosa di più grande. Dovrebbe cercare un vero *Rex*, un re capace di donare felicità e gioia al popolo. Lungo il percorso che lo conduce attraverso i secoli, Diogene incontra uomini potenti e leggendari, ma non il *Rex* che cerca. Alla fine approda a Kristiania (Oslo) al giorno d'oggi, ossia nel 1923. Siede, per consumare il suo pane senza companatico. Compare la donna moderna della sua visione, che gli fa conoscere la margarina Rex. La ricerca è finita: finalmente Diogene ha trovato la felicità!
Questa pubblicità della margarina Rex non è solo il film più lungo

REX hvad Diogenes søkte og fandt *is presented as a historical drama. It is based on the myth of the ancient Greek philosopher Diogenes and his search for an honest man. The sage from Sinope is acknowledged as the father of cynic philosophy and known for his controversial behaviour and bold expression, which caused him to be banished from his birthplace. He argued that virtue is obtained by living with the complete absence of belongings, and that happiness is achieved by satisfying one's earthly needs in the simplest possible way. According to myth, Diogenes lived in a barrel, and his only belongings were a cape, a walking staff, a lantern, and a bag to carry his bread.*
Like the philosopher of history, our main character wanders through space and time in his search for the one true man. But unlike the ancient myth, our Diogenes has a vision in a dream: a charming woman encourages him to search for something greater – he ought to seek a true Rex*, a king who will bring happiness and joy to the people. Diogenes sets off on his quest. Along his path over the centuries he meets legendary and powerful men, but not the* Rex *he seeks. He finally he ends up in Kristiania (Oslo) in the present: 1923. He sits to eat his dry bread. The modern woman of his vision appears, who introduces him to Rex Margarine. His quest is over: happiness*

REX hvad Diogenes søkte og fandt, 1923. (Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana)

del nostro programma, ma rispetto agli altri ha anche con un ritmo più lento. Di conseguenza, non tiene forse il passo della nostra attuale concezione di filmato pubblicitario; proprio questa, tuttavia, ci sembra una buona ragione per proporlo e metterlo in risalto. Nella raccolta di film della Biblioteca nazionale norvegese, come pure alla Cineteca svedese, troviamo parecchi esempi di filmati pubblicitari muti che allungano decisamente la nostra idea della durata più opportuna per un film promozionale.

at last!
Not only is this commercial for Rex Margarine the longest film in our programme, but it is also told in a slower tempo. It may therefore lag in terms of our current conception of a commercial film; however, we feel this is a good reason to showcase and emphasize it. In the film collection at the National Library of Norway, as well as at the Swedish Film Institute, we have several examples of silent commercials that definitely stretch

Vale la pena di ricordare che questo stesso film venne pubblicizzato sull'*Aftenposten* del 3 dicembre 1923; ricevette ampio risalto grafico, poiché era uno dei due film di cui si teneva la prima rappresentazione, e fu addirittura annunciato in caratteri più grandi rispetto al lungometraggio a soggetto! Tre giorni più tardi, il 6 dicembre, fu brevemente recensito sul quotidiano *Arbeiderbladet*; l'articolo precisò che si trattava di un filmato pubblicitario, ma tanta attenzione era comunque eccezionale! Anche il cast è degno di nota: nei ruoli principali troviamo alcuni dei più prestigiosi attori norvegesi dell'epoca. Il budget era di 30.000 corone norvegesi, una somma enorme per il 1923, ma a quanto sembra venne superato e il film fu un insuccesso economico per la Norvegia Film Company.
Qualche notizia sul DCP: la copia nitrato originale imbibita, che costituisce la fonte del DCP, presenta segni di deterioramento, tra cui decomposizione e fading, che hanno reso difficile restaurare i colori originari. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

our perception of how long a film commercial should be.
Worth mentioning is that this film was advertised in Aftenposten *on 3 December 1923, where it received prestige billing as one of two films being premiered – it is actually headed with a larger font than the feature film! Three days later, on 6 December, it received a brief review in the newspaper* Arbeiderbladet*, admittedly as a commercial, but nevertheless! The cast is also worth mentioning. In the main roles are some of the most successful Norwegian actors of the time. The budget was 30,000 Norwegian* kroner*, an enormous sum in 1923, but even so, it is said that the production overran the budget and was an economic failure for the Norvegia Film Company.*
About the DCP: The original tinted nitrate print, the source for the DCP, has some damage, including decomposition and fading, which made it difficult to restore the original colours.
Tina Anckarman, Magnus Rosborn

[TRITON TVÄTTPULVER] [Detersivo in polvere Triton / Triton Washing Powder] (SE 1923?)
REGIA/DIR: ?. CAST: Elsa Adenius (*Lisa, la domestica dei "Magri"/the maid of the Smalman ["Thinman"] family*), Ruth Weijden (*Maja, la domestica dei "Ciccioni"/the maid of the Tjockelin ["Fatley"] family*), Edvin Adolphson (Signor/*Mr. Smalman*), Kurt Welin (*Mr. Tjockelin*). PROD: ?, per/*for* Triton. COPIA/COPY: 35mm, 320 m., 16' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

In questo filmato pubblicitario non identificato, una divertente gara di bucato tra le domestiche di due famiglie che abitano l'una vicina all'altra e serve a convincere il pubblico della superiorità del detersivo Triton sulle altre marche. La storia è presentata come una comica, e rispetto ad altri film della stessa serie gioca in maniera più scoperta su classici stereotipi fisici. Non solo i cognomi delle due famiglie, Smalman ("Magri") e Tjockelin ("Ciccioni"), contengono battute maligne sull'aspetto fisico, ma anche la personalità delle due domestiche si rispecchia inconfondibilmente nel loro aspetto: quella grassa, brutta e coi capelli scuri è la meno abile, mentre quella snella, carina e bionda è la più sveglia ed efficiente.
Il film è interessante anche in una prospettiva di classe, poiché la domestica sconfitta viene derisa per i deludenti risultati che ottiene, anche se la vera causa sta nelle pessime condizioni di lavoro offerte dalla famiglia che la impiega. Probabilmente, tuttavia, si supponeva che le simpatie del pubblico dovessero andare alla sua padrona, che malauguratamente si dichiara costretta ad andare a pranzo fuori casa nei giorni di bucato.
Per gli spettatori del 2019, che potrebbero forse stentare a comprendere appieno la mania della modernità così comune a quell'epoca, film come questo costituiscono un'utile testimonianza dell'impatto che i progressi tecnici e industriali dell'ultimo secolo hanno esercitato sulla vita quotidiana delle persone comuni. Anche con il vantaggio delle procedure di lavoro moderne e semplificate offerte dal detersivo Triton, fare il bucato negli anni Venti restava un lavoro che spezzava la schiena!
Qualche notizia sulla copia: nel 1997 un duplicato negativo, ridotto al formato Academy, è stato realizzato su pellicola a colori a partire da

In this unidentified film commercial, an entertaining laundry competition between two housemaids working for friendly neighbouring families is used to convince the audience of the superiority of Triton's washing powder over other brands. The narrative is presented as a comedy, and plays more obviously on classic physical stereotypes than other films in this series. Not only are judgemental jokes on body weight to be found in the names of the two families, Smalman ("Thinman") and Tjockelin ("Fatley"), but the personalities of the two maids are unmistakably reflected in their different appearances: the fatter, uglier, and dark-haired being the not-so-clever one, while her prettier, thinner, and blonde competitor is smarter and efficient. The film is also interesting from a class perspective, since it is the losing maid who gets belittled for a weaker result, even if the true reason is the bad working conditions provided by the family she works for. Still, one can imagine that our sympathies are supposed to be with her mistress, who regrettably declares that she has to eat lunch in town when it's laundry day.
For an audience in 2019, for whom it might be hard to fully understand the craze for modernity of that time, films like this help illustrate the impact of the industrial and technical progress of the last century on the everyday life of ordinary people. Even with the advantage of the modern, simplified work procedures made possible by Triton washing powder, doing the laundry in the 1920s was still a back-breaking job!
About the print: A duplicate negative, downsized to Academy

una copia nitrato imbibita. A causa della decomposizione di una parte del materiale che è servito da fonte, a quell'epoca si è scelto di copiare varie scene deteriorate come singoli fotogrammi bloccati. Nello stesso anno la copia di proiezione è stata ricavata da questo negativo. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

ratio, was made on colour stock from a tinted nitrate print in 1997. Due to the decomposition of some of the source material, several damaged scenes were copied as freeze frames by choice at that time. The viewing print was struck from this negative the same year. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

MARY OG DOUG ELLER DA STOCKHOLM OG KRISTIANIA STOD PÅ HODET [Mary e Doug, ovvero Quando Stoccolma e Kristiania furono messe a soqquadro / Mary and Doug, or, When Stockholm and Kristiania Were Turned Upside-Down] (NO 1924)

REGIA/DIR, PHOTOG: Ottar Gladtvet. CAST: Douglas Fairbanks, Mary Pickford. PROD: Gladtvet-Film, per/*for* Freia/Marabou. RIPRESE/FILMED: 06.1924. USCITA/REL: 1924. V.C./CENSOR DATE: ?. COPIA/COPY: DCP, 12'45" (da/*from* 35mm, 18 fps); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Questo filmato pubblicitario ha tutte le caratteristiche di un cinegiornale dedicato a un evento autentico; il messaggio promozionale (per il cioccolato Freia/Marabou) è fatto scivolare all'interno della storia.
Nel giugno 1924 Mary Pickford e Douglas Fairbanks fecero un viaggio nei paesi scandinavi. Dopo aver visitato Copenaghen si recarono a Stoccolma e Oslo (Kristiania), ove fu girato questo film. La coppia viene guidata attraverso le due città, e si incontra con la folla nelle strade. L'aspetto pubblicitario è limitato ed inserito abilmente nella narrazione; non riguarda prodotti specifici bensì due marche di cioccolato: Freia (norvegese) e la sua consociata svedese Marabou. Mentre gli altri filmati commerciali di Freia e Marabou compresi nel nostro programma, *Konstabelens drøm* (1922) e *Carolus Rex* (1923), sono due produzioni del tutto separate, qui siamo evidentemente di fronte a una produzione norvegese, accreditata al cineasta Ottar Gladtvet (1890-1962).
Benché, nel montaggio attuale, questa pellicola abbia chiaramente carattere pubblicitario, è possibile che il materiale sia stato proiettato come un vero filmato di attualità. Fairbanks e Pickford stavano effettuando una tournée promozionale in Europa. Esistono vari annunci pubblicitari per i biglietti di proiezioni di film che mostravano il loro arrivo proprio quel giorno. D'altra parte Gladtvet non fu certamente l'unico operatore a documentare la visita dei due divi. Conosciamo almeno un'altra società che girò un film d'attualità sul loro arrivo a Stoccolma, e secondo i giornali di Oslo molti operatori cinematografici si affollavano all'esterno del Grand Hotel della capitale norvegese (uno di essi è visibile anche, ai piedi delle scale, nelle riprese dedicate al ricevimento offerto dal ministro statunitense).
Nei giorni successivi alla visita delle due celebrità, annunci relativi a queste proiezioni comparvero su vari giornali. Le riprese sono descritte in vario modo: "La visita in Scandinavia di Mary Pickford e Douglas Fairbanks", "Mary Pickford e Douglas Fairbanks a Kristiania, Copenaghen e Stoccolma". È difficile dire se tutti questi titoli si riferiscano allo stesso materiale. Nel pomeriggio in cui Pickford e Fairbanks giunsero a Oslo, le scene del loro arrivo furono inserite nel programma della matinée (che registrò il tutto esaurito) del film di avventure di Fairbanks *Robin Hood*, cui la coppia di star assistette al

This commercial has all the characteristics of a newsreel report covering a real event; the advertising message (for Freia/Marabou chocolate) is slipped into the story.
In June 1924 Mary Pickford and Douglas Fairbanks made a trip to the Scandinavian countries. After visiting Copenhagen, they continued to Stockholm and Oslo (Kristiania), where this film was shot. The couple is guided around Stockholm and Oslo, meeting the crowds in the streets. The commercial aspect is limited and cleverly worked into the story, not as specific products but for the chocolate brands Freia (Norway) and its Swedish sister company Marabou. While the other Freia and Marabou commercials in our programme, Konstabelens drøm *(1922) and* Carolus Rex *(1923), are two entirely separate productions, this is obviously a Norwegian production, with credits for the filmmaker Ottar Gladtvet (1890-1962).*
Even though this is clearly a commercial in its present editing, it is possible the material could also have been screened as a true actuality film. Fairbanks and Pickford were on a promotional tour of Europe. Several newspaper ads exist for tickets for screenings of films showing their arrival the very same day. On the other hand, Gladtvet was surely not the only photographer covering the film stars' visit. We know of at least one other company making an actuality film about their arrival in Stockholm, and according to the Oslo newspapers there were several film cameramen present outside the Grand Hotel of the Norwegian capital (a photographer and his camera are also glimpsed at the foot of the stairs in the footage of the American minister's reception).
In the days following the celebrity visit, several newspapers contained ads for screenings. The footage is described in different words: "Mary Pickford and Douglas Fairbanks Visit in Scandinavia", "Mary Pickford and Douglas Fairbanks in Kristiania, Copenhagen and Stockholm". Whether they all refer to the same footage is difficult to confirm. The same afternoon that Pickford and Fairbanks arrived in Oslo, scenes of their arrival were part of the programme at a (sold-out) matinee

Mary og Doug eller Da Stockholm og Kristiania stod på hodet, 1924: Mary Pickford, Douglas Fairbanks. (Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana)

Circus Verdensteater.
Secondo le parole dello stesso Gladtvet (pubblicate postume nel 1999 nel libro *Filmeventyret begynner – av og om filmpioneren Ottar Gladtvet*, a cura di Jan Anders Diesen) egli aveva l'intenzione di girare un film pubblicitario. Gran parte delle riprese sembra appartenere a un vero filmato d'attualità, ma alcune scene rivelano chiaramente che l'idea originale era quella di una pubblicità. La più ovvia è certo quella in cui, al confine tra Svezia e Norvegia, Mary Pickford distribuisce

screening of Fairbanks' adventure film Robin Hood*, attended by the starry couple at the Circus Verdensteater.*
According to Gladtvet's own words (published posthumously in 1999 in the book Filmeventyret begynner – av og om filmpioneren Ottar Gladtvet*, ed. Jan Anders Diesen) his intention was to make a commercial. The majority of the footage seems to be a true actuality film, but there are some scenes that clearly reveal that it was originally planned as a commercial.*

cioccolatini dal finestrino di un treno. È possibile, tuttavia, che gran parte delle didascalie sia stata inserita nel rullo dopo la partenza dei due divi dalla Scandinavia. All'inizio, il Grand Hotel di Stoccolma si prepara all'arrivo delle star verificando che le scorte di cioccolato Marabou siano sufficienti, poiché la ghiottoneria di Mary è ben nota! A Oslo, mentre il corteo di automobili transita dinanzi al più importante negozio Freia, Douglas lo indica ed esclama "Guarda Mary! C'è Freia!" Il film si conclude con il ricevimento tenuto nella villa del ministro degli Stati Uniti . Anche in questo caso una didascalia esalta i pregi di Freia.
Vari articoli di giornale segnalano che la regale coppia dello schermo fu ricevuta anche dal re e dalla regina di Norvegia presso la loro residenza estiva, Bygdø Kongsgård.
In un momento imprecisato la prima parte di questo film, girata a Stoccolma, fu separata dalla seconda, che ci mostra la visita dei divi in Norvegia. La prima sezione fu infine accolta alla Cineteca svedese. Solo di recente, mentre stavamo componendo questo programma, ci siamo resi conto che il presunto film svedese, *Mary og Doug eller Da Stockholm og Kristiania stod på hodet*, faceva parte in realtà della produzione norvegese. I due segmenti sono stati finalmente ricongiunti quest'anno.
Qualche informazione sul DCP: la fonte della prima parte del DCP, un controtipo negativo acetato ridotto, rinvenuto allo Svenska Filminstitutet, è stato scansionato nel 2019 a Stoccolma. Il nitrato originale a pieno fotogramma della seconda parte è conservato presso la Nasjonalbiblioteket a Mo i Rana, ed è stato digitalizzato nel 2018. Le due parti sono state riunite nel 2019. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

The most obvious is of course the scene at the border between Sweden and Norway, where Pickford hands out chocolates from a train window. Still, most of the intertitles could have been placed in the reel long after the film stars left Scandinavia. At the beginning, the Stockholm Grand Hotel is preparing for the film stars' arrival by making sure there is enough Marabou chocolate, since Pickford's sweet tooth is well known! In Oslo, as the motorcade passes Freia's flagship store, Fairbanks points at it and blurts out, "Look Mary! There's Freia!" The film ends at a reception at the villa of the American minister. Here as well, Freia's virtues are praised in an intertitle.
Several newspaper articles record that the royal couple of the silver screen were also received by the Norwegian King and Queen at their summer residence, Bygdø Kongsgård.
At some point, the first part, shot in Stockholm, was separated from the second part, showing the stars' visit in Norway. The first section ended up at the Swedish Film Institute. Just recently, while putting together this programme, we realized that the assumed Swedish film, Mary og Doug eller Da Stockholm og Kristiania stod på hodet, *was actually part of the Norwegian production. The two parts were finally reunited this year.*
About the DCP: The source for the first part of the DCP, a downsized acetate dupe negative found at the Svenska Filminstitutet, was scanned in 2019 in Stockholm. The original full-frame nitrate of the second part survived at the Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana, and was digitized in 2018. The two parts were joined together in 2019. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

TYVERIER FRA BAGDAD [I ladri di Bagdad / Thefts from Bagdad] (NO 1927)
REGIA/DIR, ANIM: ?. PROD: Gladtvet-Film, per/*for* Tiedemanns Tobaksfabrik, Sultan Turkish Cigarettes. V.C./CENSOR DATE: 18.02.1927. USCITA/REL: ?. COPIA/COPY: DCP, 2'49" (da/*from* 35mm, 18 fps); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Tyverier fra Bagdad rappresenta un caso speciale nella nostra selezione di filmati pubblicitari a soggetto. Questo film d'animazione impiega una forma tradizionale comune alle pubblicità cinematografiche dell'epoca, ma la raffigurazione, chiaramente riconoscibile, di Douglas Fairbanks nei panni del protagonista di *The Thief of Bagdad* di Raoul Walsh, allude specificamente a un notissimo lungometraggio a soggetto, e quindi fa di questa pellicola un ovvio candidato per la nostra categoria di filmati pubblicitari che vanno "al di là del genere".
A differenza di Ahmed nel film di Fairbanks, il nostro ladro disegnato non si innamora della figlia del califfo; sembra più interessato alle ricchezze terrene e al proprio aspetto. Gli stereotipi occidentali che accentuano la disparità tra noi e l'ignoto e il diverso sono presenti anche in questo cortometraggio pubblicitario: il nostro ladro disegnato dispone di un vasto harem di donne vestite solo di reggiseno e sarong; Fairbanks esibisce la stessa bandana e lo stesso sorriso diabolico quando fluttua disinvolto sul suo tappeto volante o si arrampica sulla fune magica. Un altro ingrediente tradizionale delle favole arabe

Tyverier fra Bagdad *represents a special case in our selection of fiction film commercials. This animation film uses a traditional form common to commercials of its time, but its clearly recognizable depiction of Douglas Fairbanks, in character from the Raoul Walsh's* The Thief of Bagdad, *specifically alludes to a well-known fiction film, thus making it a definite candidate for our category of "genre-bending" commercials.*
Unlike Ahmed in Fairbanks' feature film, our drawn thief does not fall in love with the caliph's daughter; he seems more interested in earthly wealth and his own appearance. Even within this short commercial, the western stereotypes which accentuate the disparity between us and what is unknown and different are present: our drawn thief has a large harem of women dressed only in bras and sarongs; Fairbanks sports the same bandana and the same devilish smile as he carelessly rides his flying carpet and climbs his magic rope. Another traditional Arab fairy-tale ingredient is the granting of three wishes: again,

è la possibilità di esprimere tre desideri: anche in questo caso, come l'Ahmed originale, il nostro eroe animato possiede una sfera magica, grazie alla quale acquisisce tre elementi che lo trasformano nel logo delle sigarette turche Sultan della Tiedemanns: un cavallo, la veste di un califfo e la barba di un profeta. I desideri del filmato sono però definiti "furti" nel titolo: *Tyverier fra Bagdad* (I furti di Bagdad).
Eccezion fatta per la casa di produzione, ben poco si sa di questo film. Come spesso avviene per questo tipo di materiale, le informazioni disponibili si devono ricavare dalle riprese stesse. I cartoni animati pubblicitari, benché costituiscano chiaramente una minoranza, non sono rarissimi nelle collezioni cinematografiche della Biblioteca nazionale norvegese, e *Tyverier fra Bagdad* ne è un buon esempio: sono normalmente più brevi degli altri filmati pubblicitari, il disegno è costituito da un'unica linea, lo sfondo è semplice o manca del tutto.
La fonte di questo DCP è una copia nitrato originale, digitalizzata nel 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

true to the original Ahmed, our animated hero has a magic ball, which he uses to acquire three attributes that transform him into the logo of Tiedemanns Sultan Turkish Cigarettes: a horse, the robe of a caliph, and a beard like a prophet. However, the wishes in the commercial are referred to as "thefts" in the title: Tyverier fra Bagdad *(Thefts from Bagdad).*
Apart from the production company, little is known about this film. As with so much of this kind of material, the available information is to be found on the footage itself. Animated commercials, even though they are clearly in the minority, are not very rare in the film collections at the National Library of Norway, and Tyverier fra Bagdad *is a good example: they are normally shorter than other commercials, and often rendered with a single-line drawing, with simple or no background.*
The source for this DCP is an original nitrate print. It was digitized in 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

DEN STUNDESLØSE [L'irrequieto/The Restless One] (NO 1927)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: SI-HA-Film, per/*for* Golden West Virginia Cigaretter / Hartog & Co./J.L. Tiedemann. V.C./CENSOR DATE: 18.07.1927. COPIA/COPY: DCP, 5'53", col. (da/*from* 35mm, 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Il personaggio principale del film rappresenta un tipo assai frequente nelle pellicole ambientate nella società elegante: il dandy sofisticato e annoiato delle classi superiori. Questa pellicola pubblicitaria prende a prestito il titolo da un famoso lavoro teatrale settecentesco di Ludvig Holberg (definito il "Molière del nord") allestito per la prima volta nel 1726, suscitando nel pubblico false aspettative. Ad eccezione della ricchezza e della personalità irrequieta del protagonista, la trama non ha molto in comune con la commedia di Holberg. Mentre Vielgeschrey, l'antieroe di Holberg, è sempre agitato e ansioso, il protagonista del film è semplicemente inquieto: a parte la noia, sembra che non abbia preoccupazione alcuna. La sua ricerca, apparentemente infinita, di piacere e divertimento, lo porta dapprima in barca su un lago con gli amici, poi a pilotare un veloce motoscafo, poi alla guida di una spider. Riesce a rilassarsi solo quando, fumando una sigaretta di ottima qualità, torna, attraversando un paesaggio idilliaco, al cocktail party nel giardino in cui era iniziato il film.
Non vi è un regista accreditato, ma la casa di produzione si può facilmente identificare grazie alle didascalie: si tratta della SI-HA-Film, abbreviazione di Sinding-Hansen, cognome del suo fondatore. Non si sa molto di questa società; ma alla SI-HA-Film e a Niels Sinding-Hansen si attribuiscono alcuni film d'animazione pubblicitari realizzati negli anni 1927-28.
La fonte di questo DCP è una copia nitrato originale imbibita, digitalizzata nel 2019. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

The film's main character represents a well-known type in films set in elegant society: the sophisticated, bored, upper-class dandy. The commercial borrows its title from a famous 18th-century play by Ludvig Holberg (known as "the Molière of the North") first performed in 1726, giving the audience some – false – expectations. Except for the main character's wealth and restless personality, the story hasn't much in common with Holberg's play. Where Holberg's anti-hero Vielgeschrey is always agitated and anxious, the film's protagonist is simply restless; apart from being bored, he seems to have no worries at all. His seemingly never-ending hunt for pleasure and amusement takes him first on a lake cruise with friends, then a speedboat, then a roadster. Not until he gets the grip of a truly good cigarette can he relax, and stroll through the peaceful landscape back to his garden cocktail party, where the film began.
There is no credited director, but the production company is easily identified by the intertitles as SI-HA-Film, the abbreviation for Sinding-Hansen, the surname of the company's founder. Not much is known about the company, but SI-HA-Film and Niels Sinding-Hansen are credited with a handful of animated commercials created in 1927-28.
The source for this DCP is an original tinted nitrate print. It was digitized in 2019. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

ET ALVORSORD [Un ammonimento/A Serious Word] (NO 1927)
REGIA/DIR: Ottar Gladtvet . ANIM: ?. CAST: ? (*Freia drummer-girl*). PROD: Gladtvet-Film, per/*for* Freia. V.C./CENSOR DATE: 05.09.1927. COPIA/COPY: DCP, 2'54" (da/*from* 35mm, 18 fps); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Questo breve filmato comunica un messaggio estremamente preciso. La didascalia del titolo di apertura, apparentemente un manifesto politico che ci esorta a sostenere i lavoratori norvegesi scegliendo prodotti norvegesi, induce gli spettatori a credere che si tratti di un film di propaganda politica. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, questo tipo di pubblicità non era insolito nella stampa quotidiana norvegese.
Il messaggio del film è chiaramente destinato a un gruppo specifico: le casalinghe norvegesi. I lavori di casa rientravano ovviamente fra le responsabilità femminili, ma qui sembra che sia compito della donna anche garantire che i prodotti stranieri non si introducano nel mercato norvegese. Tale messaggio è formulato in maniera esplicita e diretta. La successiva indicazione del prodotto pubblicizzato – lievito in polvere (*bakepulver*) – coglie perciò completamente di sorpresa, per il modo accattivante in cui è annunciata da una giovane e sorridente tamburina (la notissima "ragazza Freia", che qui batte il tamburo con un cucchiaio e una lunga spatola). La successiva sfilata, apparentemente infinita, di appetitose vivande cotte al forno ribadisce i pregi del prodotto. Chi acquista il lievito in polvere Freia aiuta i lavoratori norvegesi, e contemporaneamente può confezionare in abbondanza dolci e biscotti deliziosi! Il film si conclude con una breve, graziosissima sequenza animata in cui la cicogna che è il marchio di fabbrica dell'azienda, munita di cappello da cuoco, volteggia sopra un barattolo di lievito in polvere.
La fonte di questo DCP è una copia nitrato originale, digitalizzata nel 2018. – TINA ANCKARMAN, MAGNUS ROSBORN

This short film has a very distinct message. The opening title notice, looking much like a political poster with a nationalistic statement urging us to encourage the support of Norwegian labour by choosing Norwegian products, leads the audience to believe they are watching a political propaganda film. This kind of advertisement was not unusual in newspapers in Norway during the late 1920s and early 1930s.
*The film's message is clearly addressed to an specific group – Norwegian housewives. Housekeeping was obviously a female responsibility, but here it seems that it is also a woman's job to ensure that foreign products are kept out of the Norwegian market. This message is delivered in a straightforward manner. The subsequent revelation of the product – baking powder (*bakepulver*) – therefore comes as a complete surprise in the charming way it is presented, heralded by a young, smiling drummer-girl (the well-known "Freia-Girl", here beating her drum with a spoon and a long spatula). The seemingly endless parade of tempting baked goods that follows underlines the benefits of the product. By buying Freia's baking powder, not only do you support Norwegian labour, but you will also achieve an abundance of delicious cakes and cookies! The film ends with a delightful short animation sequence, with the company's trademark stork, sporting a chef's hat, twirling atop a tin of baking powder.*
The source for this DCP is an original nitrate print. It was digitized in 2018. – TINA ANCKARMAN, MAGNUS ROSBORN

HØK OVER HØK [Un falco sopra un falco / Hawk over Hawk] (NO 1929)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Gunnar Nilsen-Vig. CAST: Einar Rose (*uomo in macchina/the man in the car*), ? *(donna con racchetta da tennis/ woman with the tennis racquet*), ? *(uomo che ammicca/winking man*). PROD: R. K. Film / Kommunernes Filmcentral, per/*for* Lilleborg Fabrikker. V.C./CENSOR DATE: 15.06.1929. COPIA/COPY: DCP, 5'37", col. (da/*from* 35mm, 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Questo film, di impronta chiaramente comica, ha uno svolgimento drammaturgico insolito, rispetto a molti altri filmati pubblicitari. Una donna esce da un cancello in una strada di campagna, per avviarsi a giocare a tennis. Un passante la distrae con una strizzatina d'occhio; arriva un'automobile che le inzacchera di fango il costume da tennis e il guidatore scende per scusarsi. La storia prende poi sviluppi imprevisti, e gli spettatori rimangono sorpresi dall'inattesa piega degli eventi. Il titolo *Høk over høk* ("un falco sopra un falco") rimanda a un proverbio norvegese, secondo il quale anche chi occupa le posizioni più elevate trova sempre qualcuno o qualcosa che sta più in alto di lui. L'espressione può anche alludere a due persone che competono per essere il migliore, il più astuto, il più veloce, ecc., e cercano di

This clearly comical film has an unusual dramaturgy to many other commercial films. A woman emerges from a gate onto a country road, ready to play tennis. A pedestrian winks at her making her less attentive. A passing car splashes mud on her tennis outfit, and its driver alights to apologize. The story then takes a sudden turn, leaving the audience surprised by the unexpected course of events. The title Høk over høk *("hawk over hawk") refers to a Norwegian proverb used to describe that above the highest there is someone or something even higher. The expression can also describe two people competing to be the best/smartest/fastest, etc., trying to outmatch each other. In this case though, a gentler understanding is more appropriate: who*

superarsi a vicenda. In questo caso, però, è forse preferibile un'accezione meno aggressiva: chi inganna chi? L'intreccio tra le audaci battute di cui è costellata la narrazione e l'eleganza cinematografica della rivelazione finale del prodotto conferiscono al film un divertente fascino. Tutto si risolve nel migliore dei modi, grazie al detersivo Lux. L'individuo panciuto è interpretato dal noto attore e cantante norvegese Einar Rose (1898-1979), uno dei più amati artisti di rivista, cantanti e registi della sua epoca, protagonista di farse, operette e riviste. Secondo il titolo e le didascalie, la società che realizzò questo filmato pubblicitario per la Lilleborg Fabrikker (fabbrica di prodotti per l'igiene personale) è la R.K. Film, ossia Kommunernes Filmcentral. Quest'ultima, fondata nel 1919, era l'ente norvegese per la produzione e distribuzione dei film nelle sale municipali. Il regista è ignoto, ma la fotografia è attribuita a Gunnar Nilsen-Vig, che fu direttore della fotografia di molti dei film a soggetto norvegesi di maggior successo tra anni Venti e Trenta, a cominciare da *Fante-Anne* (1920; proiettato alle Giornate nel 2017).

Una copia nitrato originale imbibita è stata digitalizzata nel 2018. Alcune parti del nitrato erano troppo deteriorate per essere utilizzate; le sequenze mancanti sono state tratte dalla scansione del 2013 della copia preservata nel 1999. Date le difficoltà incontrate per uniformare la qualità dei due file ottenuti da fonti diverse, è stato deciso di utilizzare solo il file completo della prima scansione. File che è stato interlacciato e imbibito digitalmente per farlo corrispondere al nitrato originale. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

tricks who? Mixing bold jokes within its narrative and cinematic elegance in the final revelation of the product makes the film both funny and charming. Everything ends happily, thanks to Lux laundry detergent.

The tubby man is played by the well-known Norwegian actor and singer Einar Rose (1898-1979). He became one of Norway's most beloved revue artists, singers, and directors of his time, working in farces, operettas, and revues. According to the title card and intertitles the company which produced this commercial for Lilleborg Fabrikker, a producer of hygiene products, is R.K. Film, for Kommunernes Filmcentral. Kommunernes Filmcentral was the Norwegian municipal film distribution and production company, established in 1919. The director is unknown, but the photography is credited to Gunnar Nilsen-Vig, who shot many of the most successful Norwegian feature films of the 1920s and 30s, starting with Fante-Anne *(1920; shown at the Giornate in 2017).*

An original tinted nitrate print was digitized in 2019. Parts of the nitrate were too decomposed to use; the missing sequences were available on a file from a previous scanning in 2013 of an earlier preservation done in 1999. Due to difficulties in equalizing the quality in the two files from different sources, it was decided to use only the complete file from the older scanning. The file had to be interlaced and was digitally tinted to correspond to the original nitrate print. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

TIEDEMANNS NATURFILM LOEN-KJENDALEN [I film Tiedemann sulla natura: Loen-Kjendalen / Tiedemann's Nature Film: Loen-Kjendalen] (NO 1929)
PROD: Wilse Film Co., per/*for* Tiedemanns Tobaksfabrik. V.C./CENSOR DATE: 02.09.1929. COPIA/COPY: DCP, 3'26" (da/*from* 35mm, 20 fps); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

La fabbrica norvegese di prodotti del tabacco Tiedemanns Tobaksfabrik (in breve Tiedemanns) commissionò una serie di film sulla natura o travelogue dedicati alla Norvegia, ognuno dei quali presentava una parte specifica del paese, ritraendone le vedute più suggestive: montagne, fiordi, cascate, ghiacciai, e altro ancora. Nelle collezioni della Nasjonalbiblioteket norvegese sono conservati più di venti film Tiedemann sulla natura, realizzati tra il 1929 e il 1937 da varie case cinematografiche, con differenti direttori della fotografia. Negli ultimi anni fu abbandonata la produzione di film muti per passare al sonoro. Abbiamo scelto questo film per rappresentare l'intera serie.

Negli anni Venti i film sulle esplorazioni erano assai popolari nelle sale cinematografiche norvegesi, come pure quelli che celebravano le romantiche caratteristiche nazionali. Entrambi i temi figurano nei travelogue della Tiedemann, che quasi sempre seguono lo stesso schema: un breve viaggio in un paesaggio splendido. Ci spostiamo attraverso ambienti rurali in automobile, su carri trainati da cavalli oppure in treno; qualche volta in barca o persino in aeroplano o in motocicletta. Visitiamo alberghi e luoghi di ritrovo di montagna per ammirare vedute

The Norwegian tobacco company Tiedemanns Tobaksfabrik (short form, Tiedemanns) commissioned a series of nature films or travelogues about Norway, each presenting a specific part of the country, portraying the district's particular sights: mountains, fjords, waterfalls, glaciers, and the like. More than 20 Tiedemanns nature films have survived in the collections at Norway's National Library. They were produced by different film companies and with different photographers, between 1929 and 1937. In the later part of that period the silent film was abandoned in favour of sound. We have selected one film to represent the series.

Expedition films were popular at Norwegian movie theatres in the 1920s, as well as films celebrating romantic national features. Both themes were featured in the Tiedemann travelogues. Most follow the same format, a short trip through a beautiful landscape. We travel in rural surroundings by car, horse and cart, or train, and sometimes by boat, or even airplane or motorcycle. We visit hotels and resorts in the mountains, to

panoramiche. Qualche volta un fuggevole sguardo si posa sulle tradizionali attività dell'artigianato (per esempio una donna che fila la lana), ma la cinepresa non si sofferma su queste sequenze, che scorgiamo solo di passaggio. A un certo punto, di solito nell'ultima parte del film, si vede qualcuno che fuma, ma le meraviglie della natura rimangono in primo piano. Solo nella scena finale la nostra attenzione è attirata sui derivati del tabacco Tiedemanns. Assai prima che in Norvegia venisse introdotta una legge per limitare il fumo (*Røykelagen*, entrata in vigore nel 2004), la Tiedemanns desiderava chiaramente essere associata a uno stile di vita sano e vicino alla natura.
Il format è simile a quello delle odierne sponsorizzazioni, consuete per le trasmissioni di avvenimenti sportivi. Più che quello di vendere sigarette, l'intento dei film sembra essere quello di presentare e descrivere una regione norvegese – in questo caso i magnifici laghi, fiordi, montagne e ghiacciai di Loen-Kjendalen – insistendo su sentimenti patrocinati da Tiedemanns quali il patriottismo e l'amore per la madrepatria. La Tiedemanns, attiva dal 1730 al 2008, è stata una delle più importanti imprese norvegesi nel settore del tabacco. Verso la fine degli anni Venti il numero dei filmati pubblicitari realizzati ogni anno aumentò sensibilmente; in molti casi riguardavano i prodotti del tabacco, e uno dei motivi di tale forte espansione fu, si ritiene, la crescente concorrenza delle imprese internazionali. Questa situazione si riflette chiaramente nelle collezioni della Nasjonalbiblioteket norvegese; nessun altro gruppo di prodotti è rappresentato in misura altrettanto cospicua nei nostri fondi di filmati pubblicitari dell'epoca del muto.
La fonte di questo DCP è una copia nitrato originale in bianco e nero, digitalizzata nel 2019. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

*admire panoramic views. Sometimes there are short glimpses of traditional handicrafts, like a woman spinning wool, but the camera doesn't dwell upon these sequences; we see them only in passing. At some point, often in the latter part of the film, someone is smoking, but the focus remains on the wonders of nature. Only in the final scene is our attention concentrated fully on Tiedemanns tobacco products. Long before the law restricting smoking in Norway (*Røykelagen*, introduced in 2004), Tiedemanns clearly wanted to be associated with a healthy, close-to-nature lifestyle.*
The format is similar to modern sponsored presentations, common at any broadcast sports event. The films appear to introduce and portray a Norwegian region – here the magnificent lakes, fjords, mountains, and glaciers of Loen-Kjendalen – playing on patriotism and love for the motherland, all hosted by Tiedemanns, rather than selling cigarettes.
Tiedemanns tobacco was one of Norway's biggest tobacco companies, active between 1730 and 2008. In the late 1920s the number of film commercials produced per year increased drastically. Many were tobacco commercials; growing competition from international companies is considered to be one of the reasons for this big increase. This is clearly reflected in the collections at the National Library of Norway; no other group of products is so well represented among our holdings of commercial films from the silent era.
The source for this DCP is an original black & white nitrate print. It was digitized in 2019. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

REVYENS MESTER. BERNAU LAVER SOMMERREVY PÅ DET NYE TEATER [Un maestro della rivista. Bernau allestisce al Teatro Nuovo la rivista estiva / The Master of the Revue. Bernau Produces the Summer Revue at the New Theatre] (NO 1929)
REGIA/DIR: ?. CAST: Victor Bernau, Per Aabel, Otto Carlmar. PROD: ?, per/*for* Cromwell Turkish Cigarettes, Hartog & Co./J. L. Tiedemann. COPIA/COPY: DCP, 5'26", col. (da/*from* 35mm, 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

La prima metà di questo filmato pubblicitario si potrebbe facilmente scambiare per una pellicola d'attualità. Descrive infatti i preparativi per l'allestimento di una nuova rivista presso Det Nye Teater (Il Teatro Nuovo) di Oslo, allora appena istituito, e permette allo spettatore di seguire dietro le quinte la celebre personalità teatrale Victor Bernau, oltre che di visitare la sartoria dove le ballerine provano i costumi. Il film ci mostra anche il collaudo di una piattaforma mobile, con un gruppo di coraggiose ballerine di fila che provano il loro numero mentre il meccanismo sale. Solamente la scena finale, che si svolge sul tetto del teatro – una didascalia ci avverte che la rivista ha già Oslo ai suoi piedi –, svela lo scopo reale del film: il duro lavoro dei membri della compagnia riceve infine un premio, e tutti possono rilassarsi godendosi una sigaretta. Nelle ultime immagini lo stesso Bernau si rivolge alla cinepresa per elogiare le sigarette turche Cromwell.

The first half of this commercial could easily be mistaken for an actuality film. Covering the preparations for a new revue at the newly established Det Nye Teater (The New Theatre) in Oslo, it allows the spectator to follow the famous theatre celebrity Victor Bernau backstage, and visits the costume workshop, where the dancers try on their outfits. The film also shows the elevator-stage being tested and a line of brave chorus girls rehearsing as it rises. Only in the final scene, set high on the roof of the theatre – an intertitle tells us the revue already has Oslo at its feet – is the real aim of the film revealed: everyone's hard work is rewarded with a treat, as they all relax and enjoy smoking cigarettes. Bernau himself addresses the camera at the end of the film, endorsing Cromwell Turkish Cigarettes.
Victor Bernau (1890-1939) is regarded as the founding father

Victor Bernau (1890-1939) è considerato il padre fondatore della rivista norvegese. Dagli anni Dieci fino al 1939, anno della sua morte, partecipò, come attore o regista o in entrambi i ruoli, a più di 50 produzioni in vari teatri di Oslo. Diresse il teatro Chat Noir dal 1917 al 1928, poi per due anni Det Nye Teater, e ancora lo Scala Teater dal 1934 al 1937. Bernau scrisse anche le parole di molte canzoni da rivista che interpretò sulla scena, e ne registrò numerose. Nel 1929, quando apparve in questo filmato pubblicitario, Bernau era ormai da quasi vent'anni una figura celebre e amata del panorama teatrale di Oslo. Nonostante la sua indiscutibile popolarità presso il pubblico, apparve raramente sugli schermi cinematografici; troviamo il suo nome in due soli lungometraggi, *Baldevins bryllup* (Il matrimonio di Baldevin) di George Schnéevoigt, 1926, e *Familien på Borgan* (La famiglia a Borgan) di Helge Lunde, 1939.
La fonte di questo DCP è una copia nitrato originale imbibita, che è stata digitalizzata nel 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

of Norwegian revue. He was involved in more than 50 stage productions, as an actor, director, or both, at several Oslo theatres from the 1910s until his death in 1939. He was the manager of the Chat Noir theatre from 1917 to 1928, and then ran Det Nye Teater for two years, followed by the Scala Teater from 1934 to 1937. Bernau also wrote the lyrics of numerous revue songs, which he performed on stage, and recorded many of them. By 1929, when he appeared in this commercial, Bernau had been a beloved comedian and celebrity on the Oslo stage for almost two decades. Despite his unquestionable popularity with audiences, Bernau's appearances on the silver screen were rare; his name can be found in the cast of only two feature films, Baldevins bryllup *(Baldevin's Wedding] (George Schnéevoigt, 1926) and* Familien på Borgan *[The Family at Borgan] (Helge Lunde, 1939). The source for this DCP is an original tinted nitrate print. It was digitized in 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn*

DE TRE KONGSDØTRENE I BERGET DET BLÅ [Le tre principesse nella montagna azzurra/The Three Princesses in the Blue Mountain] (NO 1932)
REGIA/DIR, PHOTOG: Ottar Gladtvet. CAST: *? (le tre principesse/the three princesses), ? (il re/king),* Einar Sissener *(la guardia/guard).* PROD: Gladtvet-Film, Oslo, per/*for* Steen & Strøm. V.C./CENSOR DATE: 01.02.1932. COPIA/COPY: DCP, 6'27", col. (da/*from* 35mm, 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Ci troviamo qui davanti al genere dell'adattamento letterario, rielaborato in chiave ironica. La trama è liberamente tratta da una tradizionale favola norvegese, la cui prima versione scritta, risalente agli anni Quaranta del XIX secolo, è opera degli studiosi di folklore Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe. Nel racconto originale un re, angosciato per la sorte delle tre figlie a causa di un'infausta profezia pronunciata alla loro nascita, vieta alle fanciulle di uscire dal castello prima del quindicesimo compleanno. Ma un giorno una sconsiderata guardia le fa uscire nel giardino; mentre le tre principesse stanno per cogliere una splendida rosa, inizia improvvisamente a nevicare e la profezia si avvera: esse scompaiono! Nonostante gli sforzi di tutti i cavalieri, che esplorano l'intero paese, nessuno riesce a trovarle; alla fine, però, un povero soldato supera con astuzia e coraggio ogni ostacolo e salva le principesse dai troll della montagna azzurra.
Ma quest'umoristico adattamento trasporta i personaggi nel presente e la montagna azzurra in cui le principesse spariscono (accompagnate dalla guardia) è un grande magazzino alla moda di Oslo, Steen & Strøm. Le principesse non sembrano affatto dispiaciute di trovarvisi; si divertono anzi a fare shopping e, approfittando della grande vendita promozionale, spendono un'enorme somma di denaro. Il re, padre affettuoso e indulgente, perdona le figlie: dopo tutto, da Steen & Strøm hanno fatto acquisti molto convenienti!
A differenza di molti filmati pubblicitari, in questo caso conosciamo il nome del regista, Ottar Gladtvet e la sua Gladtvet-Film è la società di produzione dello spot. Il ruolo della guardia è interpretato da un attore norvegese di buona notorietà, Einar Sissener, che tra

Here we visit the genre of literary adaptation, presented from an ironic angle. The story is loosely based on a traditional Norwegian fairy tale, first written down in the 1840s by the folklorists Peter Christen Asbjørnsen and Jørgen Moe. In the original tale, a King is so worried about his three daughters, due to an ill-fated prediction at their birth, that he will not let them leave the castle until their 15th birthday. One day, however, a thoughtless guard allows them out into the garden. As they are about to pick a beautiful rose, it suddenly starts to snow, and just as the prophecy foretold, the three princesses vanish! Despite the efforts of all the knights across the country, no one is able to find them, but a poor soldier finally conquers all obstacles by cleverness and bravery, and rescues the princesses from the trolls in the blue mountain.
In this deeply unserious film adaptation, however, the characters live in the present day, and the blue mountain into which the princesses disappear (accompanied by their guard) is a fancy department store in Oslo, Steen & Strøm. The princesses don't seem to mind being there at all; they enjoy shopping at the store's big sale, spending an enormous amount of money. Their doting father, the King, ever indulgent, forgives his daughters. After all, they did find some fantastic bargains at Steen & Strøm! Unlike many commercials, this one has a known director, Ottar Gladtvet, and is produced by his private company, Gladtvet-Film. The guard is played by a fairly well-known Norwegian actor, Einar Sissener, who appeared in more than a dozen fiction

il 1926 e il 1960 comparve in una dozzina di film a soggetto (tra cui *Glomdalsbruden* di Carl Th. Dreyer, 1926, proiettato alle Giornate del 2017), di un paio dei quali gli è anche attribuita la regia. In alcune delle scene girate al grande magazzino scorgiamo pure un frammento di storia: la prima scala mobile elettrica della Norvegia.
Una copia nitrato originale del film, imbibita, è stata digitalizzata nel 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

films between 1926 and 1960 (including Carl Th. Dreyer's Glomdalsbruden*, 1926, shown at the Giornate in 2017), and was also credited as the director of a couple of them. In some scenes at the department store we even glimpse a bit of history: Norway's first electrical escalator.*
An original tinted nitrate print of the film was digitized in 2018.
Tina Anckarman, Magnus Rosborn

VOR CELEBRE SVENSKE GJEST GÖSTA EKMAN [Il nostro illustre ospite Gösta Ekman / Our Celebrated Swedish Guest Gösta Ekman] (NO 1932)
REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG: Ottar Gladtvet. CAST: Gösta Ekman. PROD: Gladtvet-Film, per/*for* Carl A. Høyer, Stomatol. V.C./CENSOR DATE: 10.06.1932. COPIA/COPY: DCP, 4'18", col. (da/*from* 35mm, 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR, SWE. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana.

Questo filmato pubblicitario è presentato come una pellicola d'attualità: benché narri una storia di finzione, ha tutte le caratteristiche del documentario. L'attore svedese Gösta Ekman – noto in campo internazionale come protagonista del *Faust* di F.W. Murnau (1926) e ovviamente assai famoso anche in Norvegia – viene filmato mentre visita Oslo. Lo vediamo dapprima mentre si gode la vista, in un ristorante sul lungomare di Oslo, nella zona chiamata Frognerkilen: si rilassa sorseggiando una bevanda sulla terrazza del Christiania Roklub, un club di canottaggio denominato anche "Kongen", ossia il re (la sede del circolo, inaugurata nel 1925, è ancor oggi praticamente identica).
Fino a questo punto sembra di assistere a un comune cinegiornale. Poi però Ekman guarda l'orologio e se ne va all'improvviso in automobile. Giunto nel centro cittadino, corre in una farmacia, dove riesce a entrare appena in tempo prima della chiusura. Da qui in poi il film è un'evidente messa in scena: Ekman deve procurarsi un tubetto di dentifricio Stomatol prima di lasciare la città! Le due lingue usate nelle didascalie – le battute del famoso attore sono in svedese, mentre quelle della commessa sono in norvegese – cercano però di comunicare l'atmosfera di un documentario non ricostruito (cosa evidentemente assurda, dal momento che si tratta di un film muto!). Questo anche allorché Ekman si gira verso la macchina da presa e si rivolge direttamente al pubblico. Il film si conclude con una scena d'animazione, non infrequente nei filmati pubblicitari della Stomatol, in cui un aeroplano a forma di tubetto di dentifricio fa il giro del globo terrestre

Vor celebre svenske gjest Gösta Ekman, 1930: Gösta Ekman. (Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana)

This commercial is presented as an actuality film: even with its fictional story, it has every characteristic of non-fiction. The Swedish actor Gösta Ekman – internationally known for playing the title role in F.W. Murnau's Faust *(1926) and whose fame was also of course well established in Norway – is filmed visiting Oslo. We first see him enjoying the view at a restaurant on the Oslo waterfront, in an area called Frognerkilen. He seems relaxed sipping a drink on the terrace of the Christiania Roklub, a rowing club. (The clubhouse, called the "Kongen" [King], was opened in 1925, and still looks pretty much the same today.) So far everything looks like a routine newsreel story. But then Ekman looks at his watch, and leaves suddenly in a car. He goes downtown and rushes into a pharmacy just in time before it closes. From this point onwards the film appears unmistakably staged: Ekman must get some Stomatol toothpaste before leaving town! However, the two languages used in the intertitles – the famous actor's lines are in Swedish, while the store assistant's lines are in Norwegian – try to convey a non-staged documentary feel (which of course is absurd, since it is a silent film!). This is also carried through when Ekman turns to the camera and addresses the audience directly. The film ends with an animated scene, not uncommon in Stomatol commercials, with a toothpaste-tube airplane circling the globe and writing the name of the product.*
Stomatol was one of Norway's largest companies producing

scrivendo il nome del prodotto.
Stomatol era uno dei più importanti fabbricanti norvegesi di prodotti per l'igiene. L'azienda fu fondata in Norvegia nel 1896, quando il proprietario, Carl A. Høyer, stipulò un accordo di rappresentanza con la casa madre, che produceva dentifricio in Svezia. Il marchio si affermò sul mercato norvegese grazie a vaste campagne pubblicitarie svolte non solo nelle sale cinematografiche, ma anche sui trasporti pubblici, con annunci sulla stampa e in altre sedi.
Nel manoscritto di un volume pubblicato nel 1999, molti anni dopo la sua morte (*Filmeventyret begynner – av og om filmpioneren Ottar Gladtvet*, a cura di Jan Anders Diesen), il regista Ottar Gladtvet (1890-1962) definì la sua collaborazione con il celebre attore un'esperienza molto piacevole e così rievocò l'amabile professionalità di Ekman: "Dava un'occhiata al copione e poi diceva 'Cominciamo, signor Gladtvet, ho fretta'."
Per quanto riguarda il DCP, la fonte, una copia nitrato originale imbibita, è stata digitalizzata nel 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

hygiene products. The company was started in Norway in 1896 when its owner Carl A. Høyer negotiated the agency agreement with the parent Swedish toothpaste company. The brand was established on the Norwegian market by large commercial campaigns, not only at theatres, but also on public transport, in newspaper ads, and so forth.
*In a manuscript for a book, published in 1999 many years after his death (*Filmeventyret begynner – av og om filmpioneren Ottar Gladtvet, *ed. Jan Anders Diesen), director Ottar Gladtvet (1890-1962) described his collaboration with the world-famous actor as a very pleasant experience, saying that Ekman was both lovable and professional: "One look at the manuscript was enough – and then, 'Go ahead, Mr. Gladtvet, I'm in a hurry.'"*
About the DCP: The source, an original tinted nitrate print, was digitized in 2018. – Tina Anckarman, Magnus Rosborn

MUSÉE ALBERT-KAHN

Programma a cura di / *Programme curated by* Teresa Castro, Anne Sigaud

Introduzione alla collezione di film "Archives de la Planète"
Fra il 1908 e il 1932 il banchiere francese Albert Kahn (1860-1940) ingaggia privatamente una squadra di fotografi e operatori cinematografici incaricati di costituire un'entità da lui chiamata *Archives de la Planète*. L'archivio, diretto a partire dal 1912 dal geografo Jean Brunhes, riunisce immagini realizzate in una cinquantina di paesi diversi. Presa nel suo complesso, la collezione comprende oggi circa 4.000 lastre stereoscopiche, 72.000 fotografie autocrome e 100.000 metri di documentari filmati.
La collezione è di natura pubblica e appartiene oggi al Département des Hauts-de-Seine/Musée départemental Albert-Kahn, che ha la responsabilità di conservarla e di favorirne lo studio e la valorizzazione. Il musée départemental Albert-Kahn, attualmente impegnato in un ambizioso progetto di ristrutturazione, ha intrapreso la digitalizzazione dei film, il che permetterà di dare più ampio accesso a questi materiali, finora scarsamente noti al di fuori dell'istituzione, in mancanza di supporti di distribuzione di sufficiente qualità. Tuttora poco conosciuti anche dagli storici del cinema, i film girati da e per gli *Archives de la Planète* rappresentano non solo una straordinaria fonte storica, ma anche un ideale terreno di ricerca sul cinema documentario.
Il programma qui presentato è in un certo senso un ritratto assai parziale della collezione, poiché esso mostra soltanto i materiali digitalizzati fino a questo momento. Gli undici film proiettati alle Giornate rivelano comunque i suoi tratti più caratteristici.
A partire dalle suggestive vedute realizzate in India nel 1914 fino alla presentazione narrativa dello svolgimento di una missione diplomatica in Svizzera nel 1925, i filmati sviluppano un costante dialogo con i domini del descrittivo, del documentario, dell'attualità, del film istituzionale, del cinema di propaganda e di quello scientifico o educativo.

An Introduction to the Film Collection of the "Archives de la Planète"
Between 1908 and 1932, the French banker Albert Kahn (1860-1940) privately commissioned a team of photographers and cameramen to establish what he called the "Archives de la Planète" (Archives of the Planet). Directed from 1912 onwards by the geographer Jean Brunhes, this collection assembled images from about 50 different countries. The archive now consists of 4,000 stereoscopic plates, 72,000 autochrome photographs, and 100,000 metres of non-fiction film.
The collection is a public entity, owned by the Département of Hauts-de-Seine/Musée départemental Albert-Kahn, which ensures its preservation, study, and development. Currently engaged in an ambitious renovation plan, the museum has begun a film digitization project which will soon cast light on a collection little seen beyond the walls of the museum, given the lack of adequate promotion and outreach in the past. Still relatively unknown, even to historians of cinema, the films shot by and for the Archives de la Planète offer not only a superb store of pure historical evidence but a truly fertile resource for the study of non-fiction film.
The present programme was in one sense predetermined, as it consists of the only digitized elements currently available. The eleven films presented here are nonetheless representative of the most typical features of the collection. Beginning with immersive views made in India in 1914 and ending with the narrative of a 1925 diplomatic conference in Switzerland, our selection creates a constant dialogue between description, documentary, actualities, institutional film, propaganda, and scientific or educational cinema.

La diversità dei soggetti filmati riflette la moltiplicità dei contesti produttivi e quella delle logiche che presiedono alla decisione di girare, di montare, o di non farlo affatto.
In ultima istanza, questo programma rivela l'eterogeneità della natura dei supporti originali conservati. Negativi montati e non montati, scarti, provini; positivi montati e titolati, o semplicemente copie tratti di negativi giustapposti l'uno all'altro... l'eccezionale completezza della collezione, combinata a un ricco fondo di materiale d'archivio, ne fanno un osservatorio privilegiato per lo studio dell'evoluzione delle forme filmiche documentarie, così come dei processi di commissione, di ripresa, di stampa e di montaggio. – Teresa Castro, Anne Sigaud

The diversity of subjects reflects the many circumstances behind these productions and the multiform logic that led to a given shot and the decision whether or not to edit it.
In conclusion, the programme reveals the varied nature of the original material: negatives, edited or unassembled, outtakes, rushes; positives, edited and intertitled; or simply copies of negatives spliced end to end. The exceptional condition of the collection and its wealth as a period archive offer an excellent opportunity for studying the evolution of documentary film as well as its processes: commissioning, shooting, printing, and editing.
Teresa Castro, Anne Sigaud

Fonti bibliografiche / *Bibliography*

Storia della collezione e stato delle fonti / *History of the Collection and Its Sources:*
- Marie Corneloup, *in* Stéphane Kutniak (a cura di/ed.), *Albert Kahn, singulier et pluriel* (Paris: Liénart, 2012).
- Frédérique Le Bris, *in* Isabelle Marinone (a cura di/ed.), *Un monde et son double* (Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2019).

Vocazione e natura archivistica della collezione / *The Archive's Aims and the Nature of the Collection:*
- Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète* (New York: Columbia University Press, 2010).

Forme filmiche e uso politico della collezione / *Filmmaking Techniques and the Political Philosophy of the Collection:*
- Teresa Castro, Anne Sigaud, *in* Valérie Perlès (a cura di/ed.), *Les Archives de la Planète* (Paris: Liénart, 2019).
- Teresa Castro, Anne Sigaud, *in* Valérie Perlès & Anne Sigaud (a cura di/eds.), *Réalités (in)visibles. Autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande Guerre* (Paris: Bernard Chauveau, 2019).

Circolazione contemporanea delle immagini della collezione / *Contemporary Distribution of the Images in the Collection:*
- Adrien Genoudet, *in* Valérie Perlès (a cura di/ed.), *Les Archives de la Planète* (Paris: Liénart, 2019).
- Adrien Genoudet, *in* Isabelle Marinone (a cura di/ed.), *Un monde et son double* (Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2019).

Tutti i film provengono da / *All films from:* Département des Hauts-de-Seine/Musée départemental Albert-Kahn (Collection des Archives de la Planète), Boulogne- Billancourt. Digitalizzazione/*Digitization:* Hiventy, 2019; sotto la supervisione di / *supervised by* Frédérique Le Bris, Pascal Bedek, Musée départemental Albert-Kahn.
Note di/*All film notes by* Teresa Castro, Anne Sigaud.

INDES BRITANNIQUES, BÉNARÈS, "LES BAIGNEURS"
PHOTOG: Stéphane Passet. RIPRESE/FILMED: 01.1914. COPIA/COPY: DCP, 9'40" (da/*from* 35mm nitr. pos., 197 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 119990]

INDES BRITANNIQUES, BÉNARÈS, "LES BAIGNEURS"
PHOTOG: Stéphane Passet. RIPRESE/FILMED: 01.1914. COPIA/COPY: DCP, 7'52" (da/*from* 35mm nitr. pos., 161 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 119991]

Stéphane Passet, fotografo di autocromi e operatore cinematografico ingaggiato da Albert Kahn dal 1913 al 1919, realizzò una serie di vedute in India dal dicembre 1913 al febbraio 1914, interessandosi soprattutto alle pratiche religiose. Passet girò circa 400 metri di pellicola a Benares, mostrando le cerimonie di abluzione sulle sponde del Gange; le vedute furono proiettate privatamente nella casa di Albert Kahn a Boulogne-sur-Seine nel maggio 1914, con i titoli "bagno" e "bagni sacri". I positivi d'epoca conservati sono stati semplicemente copiati dai negativi che erano stati incollati l'uno a l'altro in due bobine, senza alcun ordine particolare.

The autochrome photographer and cameraman Stéphane Passet, employed by Albert Kahn from 1913 to 1919, was sent to British India between December 1913 and February 1914, where he became intrigued by local religious practices. In Benares, he devoted some 400 metres of film to ritual ablutions by the banks of the Ganges, and the scenes were privately screened for Albert Kahn in Boulogne-sur-Seine in May 1914, under the titles "baignade" (bathing) and "bains sacrés" (sacred baths). The period positives we have are simply copies of the negatives that were spliced end to end on two separate reels, in no particular order.

FRANCE, PARIS, PLACE DE LA CONCORDE, "FÊTES DE LA VICTOIRE"
PHOTOG: Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 14.07.1919. COPIA/COPY: DCP, 3'07" (da/*from* 35mm nitr. neg., 65 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 141057]

FRANCE, PARIS, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, "DÉFILÉ DE LA VICTOIRE"
PHOTOG: Lucien Le Saint. RIPRESE/FILMED: 14.07.1919. COPIA/COPY: DCP, 16'22" (da/*from* 35mm interpositivo/*fine grain master*, da/*from* nitr. neg., 337 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 127462]

Durante la prima guerra mondiale i servizi cinematografici di Stato, le associazioni patriottiche e le compagnie di produzione unirono i loro sforzi allo scopo di servire la propaganda nazionale. L'organizzazione privata di Albert Kahn non fu da meno. La condizione fisica della collezione bellica degli *Archives de la Planète*, assai eterogenea e frammentaria, riflette l'incessante circolazione dei negativi delle copie montate, degli operatori e delle loro apparecchiature.
Gli operatori Lucien Le Saint e Camille Sauvageot sono due figure emblematiche di tale fenomeno. Impegnati congiuntamente nel servizio civile e militare durante il conflitto, essi furono reclutati in seguito da Albert Kahn nel 1919 al termine del loro servizio per l'esercito.
Il 14 luglio 1919, in occasione delle celebrazioni per la vittoria, Sauvageot filmò la sfilata delle truppe alleate dal tetto del Centre d'Action de Propagande contre l'Ennemi, un organismo di Stato situato al numero 8 di place de la Concorde. Le Saint, da parte sua, fu posizionato davanti all'Arco di Trionfo, dove effettuò le sue riprese per conto dell'Union des Grandes Associations contre la Propagande Ennemie. I negativi delle due riprese furono entrambi sviluppati, stampati e depositati presso Albert Kahn.

During the First World War, France's national film services, patriotic associations, and commercial studios pooled their resources in the name of national propaganda. Albert Kahn's private organization was thus given a contributing role. The varied and fragmentary material in the war collection of the Archives de la Planète *offers a fair reflection of the constant movement of negatives, edited films, cameramen, and their equipment from one sector to another. Lucien Le Saint and Camille Sauvageot were two emblematic figures in this context. Working together as cameramen for the civilian and military sectors, they were then recruited as employees of Albert Kahn after being demobilized in late 1919.*
On 14 July 1919, during the great Victory celebrations, Sauvageot filmed the parade of Allied troops and the jubilant crowd from the rooftop of the Centre d'Action de Propagande contre l'Ennemi, a state agency located at 8 Place de la Concorde. Le Saint was positioned in front of the Arc de Triomphe, filming the march-past on behalf of the Union des Grandes Associations contre la Propagande Ennemie. The negatives from these two shoots were developed, printed, and stored at Albert Kahn's.

FRANCE, PARIS, "INCENDIE DES MAGASINS DU PRINTEMPS"
PHOTOG: Lucien Le Saint, Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 28.09.1921. COPIA/COPY: DCP, 3'17" (da/*from* 35mm nitr. pos., 67 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 121048]

Durante la guerra Albert Kahn concepì un grande progetto "documentario", destinato nel suo complesso a educare le autorità politiche al fine di garantire la pace nel mondo. Egli intraprese a partire dal 1919 un'attività di editoria documentaria, alla quale associò nel 1920 gli *Archives de la Planète*, nell'ambito di un centro di documentazione dotato di una "sezione fotografica e cinematografica" che continuò a operare sulla base del modello collaborativo sperimentato durante il conflitto.
Molti operatori lavorarono per questo centro di documentazione sotto la direzione di Albert Kahn o dei suoi collaboratori (fra questi il suo direttore scientifico, Jean Brunhes, i suoi familiari, i suoi soci in affari, gli animatori delle fondazioni filantropiche universitarie), ma anche dietro commissione di alcuni ministeri (come quello degli affari esteri e della guerra). Gli operatori poterono altresì, per puro istinto professionale, cogliere immagini di eventi d'attualità, come probabilmente nel caso dell'incendio che devastò nel 1921 un rinomato ambiente della vita parigina.

During the war, Albert Kahn had the idea for a grand "documentary" project intended to enlighten global political powers and guarantee the maintenance of world peace. In 1919 he began to assemble printed records, to which in 1920 he added the Archives de la Planète*, at the heart of a Centre de Documentation with a "photographic and cinematographic section" that continued to function along the collaborative lines practiced during the war.*
Within the institution, a number of cameramen worked for Albert Kahn himself, or for his circle (his scientific advisor Jean Brunhes, his family and business partners, the people behind his philanthropic and academic foundations); sometimes they were hired by the Foreign Ministry or the Ministry of War. Professional instinct could also prompt cameramen to spontaneously cover specific current events, as was probably the case with the fire that tore through one of the great sites of Parisian life in 1921, the Printemps department store.

FRANCE, PARIS, ARC DE TRIOMPHE, "LE GÉNÉRAL PERSHING REMET LA MÉDAILLE DU CONGRÈS AU SOLDAT INCONNU"

PHOTOG: Lucien Le Saint, Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 02.10.1921. COPIA/COPY: DCP, 5'36" (da/*from* 35mm nitr. pos., 115 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 118320]

Le Saint e Sauvageot continuarono a lavorare con due macchine da presa, come al tempo del loro servizio militare. Ciò permise loro di realizzare un montaggio assai dinamico, anch'esso debitore delle pratiche seguite al servizio di propaganda bellica, vera e propria scuola di cinema documentario.
I collaboratori di Albert Kahn, che era particolarmente sensibile all'evoluzione dei rapporti internazionali e più in particolare delle relazioni franco-americane, si resero conto dell'importanza degli onori tributati nel 1921 dal Congresso americano al Milite Ignoto francese. Questa manifestazione di fraternità ebbe il suo peso nel clima generale di deterioramento degli antichi rapporti fra gli alleati, sotto l'influsso della situazione politica ed economica del momento.

Le Saint and Sauvageot retained their method of shooting with two cameras, as they had done during the Great War. This allowed them to create dynamic editing, another legacy of their experience with the war propaganda service, which was nothing less than a training school for documentary film-making.
The people in Albert Kahn's circle were particularly sensitive to the evolving international situation and especially to Franco-American relations. They appreciated the significance of the tribute paid by the United States Congress to France's Unknown Soldier in 1921 with the awarding of the Congressional Medal of Honor, and in the general climate of declining relations between traditional allies, this manifestation of fraternité had significant value, given the high political and economic stakes of the time.

FRANCE, GARCHES (RÉGION PARISIENNE), "LA FERME DU COMTE IGNATIEF"

PHOTOG: Lucien Le Saint, Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 13 + 23.02.1921. COPIA/COPY: DCP, 6'10" (da/*from* 35mm nitr. pos., 128 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 120195] .

Lucien Le Saint girò le scene principali di questo film il 13 febbraio; Camille Sauvageot si recò dieci giorni più tardi a effettuare alcune riprese aggiuntive, di carattere prevalentemente paesaggistico. Il film mostra alcuni membri dell'aristocrazia russa, esuli in Francia in seguito alla rivoluzione del 1917, ormai divenuti contadini. Dopo la rivoluzione sovietica, la situazione in Russia è oggetto ricorrente di preoccupazione fra i collaboratori di Albert Kahn. Molti di loro erano persone di ideali socialisti, ma rigorosamente anti-bolscevichi. Fra il 1919 e il 1921 sono documentate frequenti collaborazioni fra il gruppo di Kahn e i nobili o i menscevichi esuli.

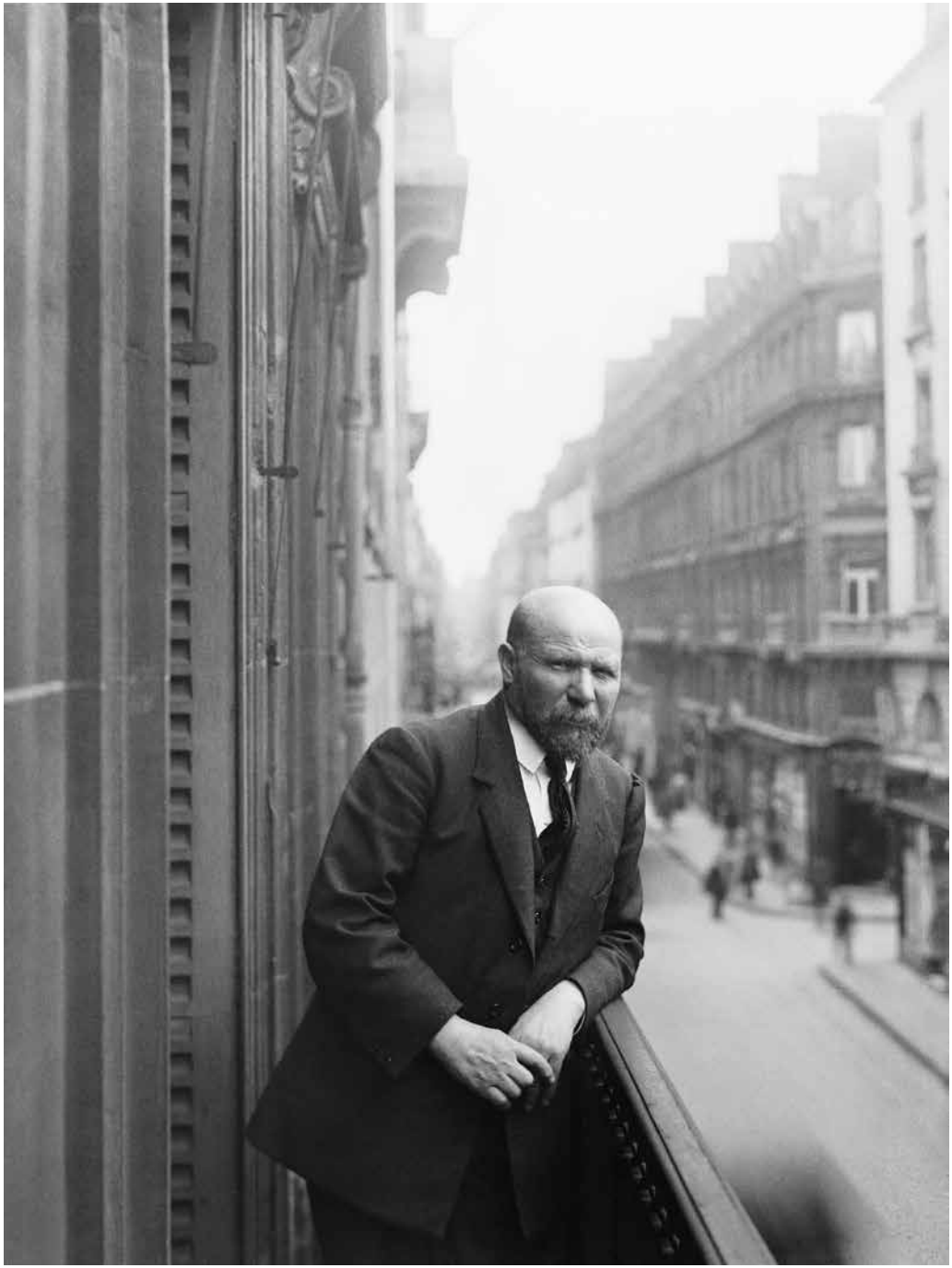
The principal scenes here were shot by Lucien Le Saint on 13 February 1921, and Camille Sauvageot shot complementary material, especially landscapes, ten days later.
This film depicts members of the Ignatieff family, Russian aristocrats who following the establishment of the Soviet government took refuge in France, where they spent time as gentlemen farmers. Since the 1917 Revolution, the situation in Russia was of recurring concern to Albert Kahn and his circle, which included a number of socialist-leaning but rigorously anti-Bolshevik individuals. One thus finds regular contact and collaboration with aristocrats or émigré Mensheviks in the period 1919-1921.

FRANCE, PARIS, "ÉCLIPSE PARTIELLE DU SOLEIL DU 8 AVRIL 1921"

PHOTOG: Lucien Le Saint, Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 31.03, 01.04, 08.04.1921. COPIA/COPY: DCP, 9'57" (da/*from* 35mm nitr. pos., 205 m.); did./*titles:* FRA. [Inv. 119615]

In preparazione alle riprese di questo film Lucien Le Saint realizzò alcune prove tecniche nel giardino di Albert Kahn. Uno dei due, "il sole, il suo percorso nello spazio", fu abbinato al film montato, senza dubbio per coerenza ai metodi di gestione inventariale delle pellicole. Nel giorno dell'eclisse Le Saint girò le immagini del cielo, e realizzò le didascalie. Da parte sua, Camille Sauvageot filmò "i parigini che osservano il fenomeno con vetri affumicati". Il montaggio del film si distingue dalle immagini dell'avvenimento diffuse dalle società commerciali per la sua connotazione tecnica, sperimentale e didattica, vicina al cinema scientifico ed educativo in piena fioritura a quell'epoca.

Preparing this shoot, Lucien Le Saint carried out preliminary technical tests in Albert Kahn's garden. One of them, "the sun and its path through space", was appended to the end of the present material, no doubt for the sake of consistency in terms of storage and future film classification. On the day of the partial solar eclipse, Le Saint shot the images of the sky and composed the intertitles, while Camille Sauvageot filmed "Parisians watching the phenomenon through smoked glass". In its technical, experimental, and didactic aspects – comparable to the fully evolving genre of scientific and educational films – this production stands apart from the images of the event released at the same time by news agencies.



Albert Kahn, rue de Richelieu, Paris, c. 1900. Photo: Sconosciuto/*Unknown* (Musée départemental Albert-Kahn)

TURQUIE, CONSTANTINOPLE

PHOTOG: Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 11-12.1922. COPIA/COPY: DCP, 10'49" (da/*from* 35mm nitr. neg., 224 m.); senza did./*no titles*. [Inv. 90807]

Camille Sauvageot e il fotografo di autocromi Frédéric Gadmer furono inviati in Turchia dal 20 ottobre 1922 al 17 febbraio 1923. Effettuarono riprese a Costantinopoli, poi si interessarono in Anatolia all'attività del governo di Mustafa Kemal. Una volta giunti nella Turchia asiatica, filmarono le devastazioni provocate dalla guerra greco-turca appena conclusa. Le condizioni organizzative di questa missione non sono note, ma il contenuto delle immagini suggerisce un sostegno alla politica governativa di riavvicinamento tra Francia e Turchia, allora oggetto di discussione fra i collaboratori di Albert Kahn. Il film qui presentato riproduce senza modifiche un positivo stampato negli anni Settanta da una parte dei negativi non montati girati a Costantinopoli.

Camille Sauvageot and the autochrome photographer Frédéric Gadmer were sent to Turkey from 20 October 1922 to 17 February 1923. They covered Constantinople and soon became interested in the activities of Mustafa Kemal [Ataturk]'s government in Anatolia. They then travelled through Asia Minor to film the devastating consequences of the recent Greek-Turkish war. We do not know how their mission was planned, but the images suggest support for the policy of Franco-Turkish rapprochement, a topic of debate in Albert Kahn's circle. This film is a rough cut made in the 1970s from part of the negatives shot in Constantinople.

FRANCE, PARIS, CIMETIÈRE DU PÈRE-LACHAISE, "MANIFESTATION AU MUR DES FÉDÉRÉS À L'OCCASION DE L'ANNIVERSAIRE DE LA COMMUNE"

PHOTOG: Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 24.05.1925. COPIA/COPY: DCP, 4'56" (da/*from* 35mm nitr. pos., 101 m.); did./*titles:* FRA. [Inv. 126044]

Lucien Le Saint lasciò gli *Archives de la Planète* nel 1923; benché altri operatori cinematografici lavorassero per Albert Kahn, Camille Sauvageot lavorò qui da solo.
"L'ascesa al Mur des Fédérés" è la commemorazione annuale da parte della sinistra francese di tendenza rivoluzionaria e pacifista delle fucilazioni perpetrate durante la repressione della Comune di Parigi, un'insurrezione che ebbe luogo nel 1871.
L'evento fu filmato dagli *Archives de la Planète* nel 1919, nel 1922 e nel 1925. Non si conosce né la destinazione né l'uso del montaggio attualmente conservato.

Lucien Le Saint left the Archives de la Planète *in 1923, and although other cameramen worked for Albert Kahn, here Camille Sauvageot was filming alone.*
The "montée au Mur des Fédérés" – a march up to the so-called "Wall of the Communards" in the Père Lachaise Cemetery – is an annual event held by the revolutionary-pacifist wing of the French Left to commemorate the mass execution which took place there at the end of the Paris Commune uprising in 1871.
The event was filmed for the Archives de la Planète *in 1919, 1922, and 1925. The intended destination and use of this material remain unknown.*

SUISSE, LOCARNO, "LA CONFÉRENCE POUR LE PACTE DE SÉCURITÉ"

PHOTOG: Camille Sauvageot. RIPRESE/FILMED: 03-17.10.1925. COPIA/COPY: DCP, 10'41" (da/*from* 35mm nitr. pos., 220 m.); did./*titles:* FRA. [Inv. 75707]

I patti di Locarno segnarono una svolta per il continente europeo fra le due guerre, riaprendo un dialogo formale fra la Germania, quattro alleati di un tempo, e due nuovi Stati successori dell'impero austro-ungarico, preoccupati di garantire la stabilità della frontiera tedesca. Quest'intesa, promessa di distensione generale del clima politico internazionale, annunciava altresì una possibilità per la Germania di entrare a far parte della Società delle Nazioni e di contribuire così al nuovo ordine della comunità mondiale. Per il gruppo di Albert Kahn, precursore degli sforzi di riavvicinamento franco-tedesco nonché promotore della prima ora della Società delle Nazioni, l'avvenimento costituiva un'importante vittoria politica e intellettuale.
Il montaggio del film fu realizzato sulla base di questo atteggiamento, e mostra immagini simili a quelle distribuite dalle società di produzione. La sua durata è peraltro maggiore di quella degli altri filmati sull'argomento. Ne presentiamo qui solo la prima parte.

The Locarno Pact marks an important turning-point in the inter-war period in Europe, reintroducing a formal dialogue between Germany, four former Allies, and two successor states, all preoccupied with guaranteeing the stability of Germany's borders. The treaties, which promised a general détente in the international political climate, also heralded Germany's prospective membership of the League of Nations and the establishment of a new international order. For both Albert Kahn – an early activist for Franco-German rapprochement and a precocious promoter of the League – and his milieu, the event represented a philosophical and political victory.
The montage of this film is constructed along similar lines and includes images resembling those released by the news agencies, but it is unusually long (about 20 minutes). Only the first part is presented here.

JOHN M. STAHL - 2

Programma a cura di / *Programme curated by* Bruce Babington, Charles Barr

La retrospettiva dedicata a John M. Stahl continua quest'anno con la proiezione di *The Woman Under Oath* (1919), un melodramma di tendenza femminista interpretato da Florence Reed, la cui carismatica presenza in tre dei primi film drammatici del nostro – gli altri due sono il perduto *Wives of Men* (1918) e *Her Code of Honor* (1919) che abbiamo visto l'anno scorso – contribuì al prestigio del regista già in questa fase iniziale della sua carriera. Sarà presentato anche l'unico rullo superstite di *The Wanters* (1923), opera di intonazione satirica originariamente in 7 rulli. Problemi imprevisti hanno imposto un ritardo alla proiezione degli altri due lungometraggi che speravamo di mostrare quest'anno: *One Clear Call* (1922) e la commedia *Why Men Leave Home* (1924). Questi sono rimandati a Pordenone 2020, quando "John M. Stahl - 3" completerà il recupero di tutti i film muti di Stahl ancora esistenti, con un'abbondanza di opere inimmaginabile solo pochi anni fa.

Il folto pubblico dell'anno scorso ha reagito positivamente agli estremi del melodramma muto: il tono pacato e sottile di *The Lincoln Cycle* e il fine umorismo di *Husbands and Lovers* e *Memory Lane*. Commentati con entusiasmo da blogger esperti e affiancati dai saggi sui film contenuti nel libro *The Call of the Heart: John M. Stahl and Hollywood Melodrama*, pubblicato in coincidenza con il festival del 2018, i programmi dedicati da Pordenone a Stahl stimoleranno, ci auguriamo, altre proiezioni e altre rassegne e forse persino dischi digitali destinati al mercato del cinema muto.

Per il momento, tuttavia, gli sviluppi più importanti si sono registrati sul fronte biografico. *The Call of the Heart* non è una biografia bensì un panorama dei film di Stahl in cui le ricerche sulla sua vita rappresentano solo un filone secondario. Nell'indagine di ciò che egli ha deliberatamente tenuto nel vago, a causa dei limiti di tempo e della mancanza di

This year's continuation of our John M. Stahl series will see the screening of The Woman Under Oath *(1919), a melodrama with feminist leanings, starring Florence Reed, whose charismatic presence in three of the early melodramas – the other two being the lost* Wives of Men *(1918), and* Her Code of Honor *(1919), which was shown last year – lent considerable prestige to the director's early career. Also to be shown is the single extant reel of the otherwise lost, satirically inflected* The Wanters *(1923). Unfortunately, unforeseen problems have delayed the screening of the other two features we had hoped to show this year:* One Clear Call *(1922) and the comedy* Why Men Leave Home *(1924). These are now postponed until Pordenone 2020, when "John M. Stahl 3" will complete the renaissance of all of Stahl's silents that survive, a plenitude unimaginable even a few years ago.*

Last year's large audiences responded to the extremes of the silent melodramas, the quieter subtleties of The Lincoln Cycle, *and the comic finesse of* Husbands and Lovers *and* Memory Lane. *Reported enthusiastically by knowledgeable bloggers, and supported by essays on the films in the book* The Call of the Heart: John M. Stahl and Hollywood Melodrama, *published to coincide with the 2018 festival, the Pordenone Stahl programmes will, it's to be hoped, provoke more showings and seasons and perhaps even the appearance of digital discs addressing the silent film market.*

But, for the moment, it is on the biographical front that the most significant developments have occurred. The Call of the Heart *was not a biography but an overview of Stahl's films, with*

competenze genealogiche il volume ha potuto fornire solo integrazioni minime rispetto ai pochi dati già noti: Stahl non era nato a New York come affermava, ma a Baku, che allora si trovava in Russia e oggi è in Azerbaigian, e poi era emigrato in America. Purtroppo, ho dovuto lasciare senza risposta molte domande: chi erano i suoi genitori? Aveva fratelli o sorelle? Come mai era giunto da un luogo improbabile come Baku? Quando e come arrivò in America? E altre ancora.

Inaspettatamente, poco dopo la pubblicazione di *The Call of the Heart*, Charles Barr e io siamo stati contattati dal genealogista greco Giannis Daropoulos, che ci ha offerto l'importante materiale da lui scoperto sui primi anni di vita di Stahl; offerta che abbiamo accettato con gratitudine. Un'esposizione assai più dettagliata delle sue scoperte e degli ulteriori risultati cui esse hanno condotto è reperibile in "Looking for Young John Stahl" sul sito web www.profBruce.co.uk, ove sono illustrati tutti i dettagli e la documentazione che li suffraga.

Ora sappiamo con certezza che Jacob Moritz Strelitzsky, nonostante il cognome polacco, era nato a Baku nel 1886 o nel 1884, a seconda delle diverse fonti (vi sono argomenti a sostegno di entrambe le date). I suoi genitori erano ebrei russi di lingua yiddish, provenienti dalla regione di confine della Polonia che allora faceva parte dell'impero russo; forse esiliati dalla Zona di residenza, si erano poi trasferiti nella lontana Baku. Si chiamavano Aryeh e Hodel Strelitzsky (sia i nomi che i cognomi ci sono pervenuti in più varianti). Ebbero due figli, Jacob e un fratello maggiore di lui, di nome Benjamin o Solomon (è possibile che recasse entrambi i nomi). Come molti ebrei russi, la famiglia Strelitzsky si recò ad Amburgo per imbarcarsi in terza classe su una nave della linea Amburgo-America; giunsero a New York nell'aprile 1893, quando Jacob aveva sette o nove anni. Aryeh morì nel 1912, Hodel nel 1925.

Nel 1900 la famiglia viveva a New York, nel Lower East Side, quartiere con una folta popolazione ebraica e una fiorente industria dell'abbigliamento, nella quale Aryeh trovò varie occupazioni. La questione dell'istruzione dei figli rimane nebulosa. Molto probabilmente si trattò di studi intermittenti, negli intervalli tra i lavori necessari per sostentare le finanze familiari. Nel 1906 Stahl sposò un'altra immigrata russo-ebraica, Minnie Goldberg; nel 1907 ebbero una bambina, Sarah. Lo sposo era Jacob Strelitzsky, ma un anno dopo, sul certificato di nascita della figlia, diventa John Stahl, avendo cambiato, insieme col fratello, sia il nome che il cognome. Questi mutamenti di nome – da Jacob a John Malcolm Stahl, e per suo fratello da Solomon o Benjamin ad Alexander Stahl – seguono il consueto modello americano della metamorfosi con cui gli immigrati si integrano, abbandonando le proprie origini.

Il matrimonio di John e Minnie non durò. Secondo il censimento del 1910 la coppia era ancora sposata, ma Minnie abitava con i propri genitori insieme a Sarah, probabilmente perché John era partito per intraprendere la carriera di attore. Il censimento effettuato a New York nel 1915 segnala la fine del matrimonio: Minnie e Sarah vivono ancora con i genitori di Minnie, ora indicata come capofamiglia separata. È stato arduo ricostruire i vagabondaggi di John nei suoi tentativi di entrare nel mondo del teatro. Minnie raccontò alla figlia che John recitava nel vaudeville, ma abbiamo pochissimi altri elementi: un'unica menzione di

research into Stahl's biography a secondary demand. In pursuing what he deliberately obfuscated of his early life, constraints of time as well as a lack of genealogical expertise meant that the book made only minor additions to the very little already known – that he was born, not in New York as he claimed, but in Baku, then in Russia, now in Azerbaijan, and emigrated to America. I had to leave dissatisfyingly unanswered many questions, such as: Who were his parents? Did he have siblings? How did he come from as unlikely a place as Baku? How and when did he arrive in America? And so on.

However, out of the blue, soon after The Call of the Heart*'s publication, Charles Barr and I were contacted by a Greek genealogist, Giannis Daropoulos, offering us significant material he had uncovered on Stahl's early life, which we gratefully accepted. A much more detailed version of his discoveries and the further findings that they enabled, is found in "Looking for Young John Stahl", on the website www.profBruce.co.uk, where the full details and documentation supporting them are set out.*

We now know for certain that Jacob Moritz Strelitzsky was born in Baku, despite his Polish surname, in 1886 or 1884, according to differing records (there are arguments for either). His parents were Yiddish-speaking Russian Jews, from that border region of Poland which was part of the Russian Empire, who moved to distant Baku, perhaps because exiled from the Pale of Settlement. Their names were Aryeh and Hodel Strelitzsky. (Both the forenames and surnames come in several variants.) They had two sons, Jacob and an older brother named either Benjamin or Solomon, or both. Like many Russian Jews, the family travelled to Hamburg, obtaining steerage passage on the Hamburg-America line, arriving in New York in April 1893, when Jacob was either seven or nine. Aryeh died in 1912, Hodel in 1925.

In 1900 the family were living on New York's Lower East Side, with its large Jewish population and garment industry, in which Aryeh worked variously. The question of the children's education remains cloudy. Most likely there was spasmodic education between jobs necessary to the family finances. In 1906 Stahl married another Russian-Jewish immigrant, Minnie Goldberg, and in 1907 they had a child, Sarah. The groom was Jacob Strelitzsky, but on the daughter's birth certificate a year later he is John Stahl, having along with his brother changed both fore- and surnames. Their name changes – Jacob to John Malcolm Stahl, his brother from Solomon or Benjamin to Alexander Stahl – follow the familiar American pattern of immigrant mainstreaming metamorphosis away from origins.

John's marriage to Minnie did not last. The 1910 census shows the pair still married, though Minnie and Sarah were living with her parents, presumably because John was away pursuing an acting career. By the 1915 New York census the marriage was over, Minnie and Sarah still with Minnie's parents, with Minnie now listed as a separate head of family. John's peripatetic attempts at

un lavoro teatrale in Pennsylvania nel 1909, e una particina in *Speed* a Broadway in 1911.
Nel 1918, quando la sua carriera teatrale era sfociata nel cinema, prima con la recitazione e poi con la regia (*A Boy and the Law*, 1914, *The Lincoln Cycle*, 1917), Stahl sposò un'attrice cinematografica che aveva poi abbracciato la carriera di sceneggiatrice, Frances Irene Reels; in cinque film di John, ella figura come autrice del soggetto o della sceneggiatura. Frances morì improvvisamente verso la fine del 1926, dopo un'operazione chirurgica di scarsa importanza, all'età di soli 34 anni. Nel 1918 John stava iniziando la lunga serie dei film che gli sono accreditati. Nei documenti ufficiali egli ammetteva le sue origini russe, ma in pubblico affermò per tutta la vita di essere nato a New York. Un'altra pista biografica si è aperta di recente grazie ai contatti con la nipote di Stahl, Joan, un resoconto dei cui ricordi sarà pubblicato online. La ricostruzione della carriera di John come attore teatrale e cinematografico è rimasta indietro rispetto a queste scoperte biografiche, e si dimostrerà probabilmente più difficile, giacché gli archivi delle piccole compagnie teatrali e di vaudeville sono probabilmente irrecuperabili, così come i film perduti in cui egli deve aver recitato prima di passare alla regia. La scomparsa di tutti gli archivi di Stahl dopo la sua morte (scomparsa di cui non si conoscono ancora le cause, ma della quale è stata forse responsabile la terza moglie di John, Roxana) aggrava le difficoltà di tale ricerca. – Bruce Babington

an acting career have proved hard to trace, amounting to nothing more than Minnie's statements to her daughter that John was in vaudeville, a single mention of a play in Pennsylvania in 1909, and a small part in Speed *on Broadway in 1911.*
*In 1918, his stage career having developed into film acting, then direction (*A Boy and the Law*, 1914,* The Lincoln Cycle*, 1917), Stahl married a stage actress turned screenwriter, Frances Irene Reels. She was credited on five of his films as story or scenario writer. She died suddenly in late 1926 after a minor operation, aged only 34. In 1918 Stahl was starting his long run of many credited films. In official documents he admitted his Russian origins, but publicly claimed throughout his life that he was born in New York. Another recent biographical opening has been contact with Stahl's granddaughter, Joan, an account of whose reminiscences will appear online. Uncovering Stahl's stage and screen acting career lags behind these biographical findings, and is likely to prove more difficult, with minor vaudeville and theatre companies' records probably irrecoverable, like the lost films in which he must have acted before directing. The still unexplained disappearance of all his records after his death – for which his third wife, Roxana, may have been responsible – augments the difficulties of such research.*

Bruce Babington

THE WOMAN UNDER OATH (US 1919)

REGIA/DIR: John M. Stahl. PHOTOG: John K. Holbrook. CAST: Florence Reed (*Grace Norton*), Hugh Thompson (*John Schuyler*), Gareth Hughes (*Jim O'Neil*), David Powell (*Edward Knox*), Florida Kingsley (*Mrs. O'Neil*), Mildred Cheshire (*Helen*), May MacAvoy [McAvoy] (*Edith Norton*), Harold Entwhistle (*giudice/The Judge*), Thomas McGuire (*procuratore/District Attorney*), Walter McEwen (*avvocato difensore/Defense Attorney*), Edward Brennan (*cancelliere/Clerk of the Court*), Frank De Camp (*capo della giuria/Foreman of the Jury*), Edward Elkus (*giurato/A Juryman*). PROD: A. J. Bimberg, Tribune Productions, Inc. DIST: United Picture Theatres of America, Inc. USCITA/REL: 29.06.1919. COPIA/COPY: 35mm, 5555 ft. [orig. 5 rl., 6000 ft.], 73' (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Il film più famoso di Stahl è certamente il noir in Technicolor del 1944 *Leave Her to Heaven* (*Femmina folle*), che ha come protagonista Gene Tierney nel ruolo di una donna che sconvolge la vita del romanziere suo marito (Cornel Wilde), e che culmina in un drammatico processo. Anche il suo *The Woman Under Oath* (1919), realizzato 25 anni prima, è imperniato su un processo, una scrittrice, vari flashback e un mistero.
Questo film, di una fase ancora relativamente precoce della carriera di Stahl, è un dramma giudiziario. Un giovane operaio di nome Jim (Gareth Hughes) è accusato di omicidio; i poliziotti lo sottopongono a uno spaventoso "terzo grado", e al momento del processo una scrittrice di nome Grace (Florence Reed) è chiamata a far parte della giuria. Nel mondo fittizio del film, ella è la prima donna nella storia dello Stato a fungere da giurata in un processo penale (ma a New York ciò divenne possibile solo nel 1927). Nella trama si dipanano due vicende diverse – quella di Grace e quella di Jim – e benché il film ci mantenga nell'incertezza, il nesso tra le due storie diventa chiaro solo alla fine.

Stahl's most famous film is surely 1944's Technicolor film noir Leave Her to Heaven*, which stars Gene Tierney as a woman who causes emotional devastation in the life of her novelist husband (Cornel Wilde), and culminates in a dramatic trial scene. His* The Woman Under Oath *(1919), made 25 years previously, also pivots on a trial, a novelist, flashbacks, and a mystery.*
This film, from relatively early in Stahl's career, is a courtroom melodrama. A young working-class man called Jim (Gareth Hughes) is accused of murder and subjected to a terrifying "third-degree" interrogation by the cops, and when his case comes to trial a novelist called Grace (Florence Reed) is selected for jury duty. In the world of the film, she's the first woman in the state to sit on a criminal jury, although in fact New York wouldn't allow such a thing until 1927. There are two stories going on here – Grace's and Jim's – and although the film keeps us guessing, the connection between them is not made clear until the very end.

La Reed e Hughes, nei ruoli dei protagonisti, offrono entrambi interpretazioni notevoli. Florence aveva esordito sul palcoscenico, ma fu attiva nel cinema dal 1915 fino alla fine degli anni Trenta (comparendo tra l'altro in tre film di Stahl), prima di concludere la carriera alla TV negli anni Cinquanta. Oggi è ricordata soprattutto per il ruolo di Miss Havisham in *Great Expectations* (*Il forzato*) della Universal (1934). Gareth Hughes, che tratteggia con inquietante intensità la figura di un uomo che ha subito un'ingiustizia, è uno dei personaggi più singolari e interessanti nella storia di Hollywood: un gallese specializzato in giovani eroi sensibili come Jim, sia a Broadway che nel cinema muto. Il ruolo cinematografico che segnò una svolta nella sua carriera, un paio di anni dopo *The Woman Under Oath*, fu quello del protagonista nell'adattamento di *Sentimental Tommy* di J. M. Barrie. La sua partner in quel film, ora perduto, fu May McAvoy, che vediamo anche qui. Quest'attrice newyorkese, un volto familiare per le sue apparizioni nell'adattamento di *Ben-Hur* del 1925, in *Lady Windermere's Fan* di Ernst Lubitsch e in *The Jazz Singer*, interpreta Edith, la sorella di Grace. Mildred Cheshire è davvero memorabile nella parte di Helen, la sfortunata ragazza di Jim, vittima di molestie sessuali sul luogo di lavoro, mentre nel ruolo del cattivo troviamo un altro attore britannico: il veterano attore teatrale scozzese David Powell è il defunto e non rimpianto Edward.

Nel 1931, il *Los Angeles Times* affermò che "forse il fattore più significativo del successo di John M. Stahl … è la sua precisa comprensione del 'punto di vista delle donne'," e questo film fornisce abbondanti prove in merito. *The Woman Under Oath*, realizzato quando le donne americane non avevano ancora diritto di voto, affronta una questione di stampo davvero progressista: "Una donna è caratterialmente adatta a far parte della giuria di un processo penale?". A quell'epoca, questo tema era considerato così scottante, che durante la post-produzione del film su *Motion Picture News* apparvero ghiotte notizie come questa: "A causa, a quanto si dice, della natura del titolo, la cui precoce pubblicazione potrebbe stimolare imitazioni per l'attualità e l'importanza dell'argomento, non è stato ancora annunciato un titolo ufficiale; si anticipa tuttavia che la pellicola tratta un tema di nuovo e vitale interesse pubblico, finora mai affrontato né a teatro né sullo schermo."

Alla fine, *The Woman Under Oath* argomenta che le donne hanno sia l'empatia sia le conoscenze specifiche necessarie in un processo. Gli uomini da soli, con le loro ipotesi e la loro forza bruta, non sono in grado di risolvere il caso di omicidio. E non solo: il film ci mostra Grace che discute il caso a notte fonda, chiusa a chiave in una stanza con altri undici giurati maschi. È proprio il tipo di situazione compromettente in cui alcuni temevano che le donne potessero trovarsi, se fosse stato loro permesso di far parte delle giurie di processi penali. Grace mantiene però il sangue freddo anche quando i suoi colleghi cercano di estorcerle il consenso intimorendola, scena che Stahl sceglie di rappresentare in modo da riecheggiare le coercizioni subite da Jim nella prima parte del film. *The Woman Under Oath*, come molti melodrammi muti di Stahl, ha una trama adeguatamente intricata con un colpo di scena nel finale, che egli avrebbe utilizzato ancora una volta in uno dei primi film sonori da lui prodotti alla Tiffany-Stahl nel 1929, *Painted Faces*. – Pamela Hutchinson

Reed and Hughes both give strong leading performances. Reed's career began on the stage, but she appeared in movies from 1915 until the late 1930s, including making three films with Stahl, before finishing her career on TV in the 1950s. She is best remembered now for playing Miss Havisham in Universal's 1934 Great Expectations. *Gareth Hughes, who gives a particularly haunting portrayal of a wronged man, is an especially intriguing character in Hollywood history – a Welshman who specialized in sensitive young heroes such as Jim, both on Broadway and in silent movies. His breakthrough movie role came a couple of years after* The Woman Under Oath, *when he starred in the film adaptation of J. M. Barrie's* Sentimental Tommy. *His co-star in that film, which is now lost, was May McAvoy, who also appears here. New Yorker McAvoy, who will be familiar from the 1925 adaptation of* Ben-Hur, *Ernst Lubitsch's* Lady Windermere's Fan, *or* The Jazz Singer, *plays Grace's sister Edith. Mildred Cheshire is especially memorable as Jim's unfortunate girlfriend Helen, a victim of workplace sexual harassment, and another British actor plays the villain: Scottish stage veteran David Powell appears as the late, and very much unlamented, Edward.*

In 1931, the Los Angeles Times *asserted that "Perhaps the most significant factor in John M. Stahl's success … is his accurate understanding of the 'the women's viewpoint'," and this film provides ample evidence for that.* The Woman Under Oath *was made when American women still didn't have the vote, and yet it chooses to tackle a rather progressive proposition: "Is a woman temperamentally fitted for service on a jury in a criminal case?" The subject matter was considered so hot at the time that titbits such as this were dropped into* Motion Picture News *while the film was in post-production: "Because, it is said, of the nature of its title, early publication of which might lead to imitation owing to the timeliness and importance of its subject, no main title has yet been announced, but it is promised that the piece deals with a topic of new and vital public interest hitherto unutilized either on stage or screen."*

In the end, Stahl's The Woman Under Oath *puts the case for women having their specific knowledge, as well as sympathy, to bring to bear on a trial. The murder case cannot be solved entirely by men, their assumptions or their brute force. Not only that, but the film shows Grace debating the case late at night, in a locked room with her 11 fellow male jurors. That's exactly the kind of compromising position that some feared women would be placed in if they were allowed to serve on criminal juries. Grace keeps a cool head, though, even when her peers attempt to browbeat her into agreement, a moment that Stahl chooses to stage so that it echoes Jim's own coercion earlier in the film.* The Woman Under Oath, *like many of Stahl's silent melodramas, has a satisfyingly knotty plot, with a twist in the tail, which he used once more in an early talkie he produced at Tiffany-Stahl in 1929,* Painted Faces. – *Pamela Hutchinson*

THE WANTERS (US 1923) (frammento/*fragment*)
REGIA/DIR: John M. Stahl. SCEN: J. G. Hawks, Paul Bern, *from a story by* Leila Burton Wells. DID./TITLES: Sada Cowan, Howard Huggins. PHOTOG: Ernest G. Palmer. MONT/ED: Margaret Booth. CAST: Marie Prevost (*Myra Hastings*), Robert Ellis (*Elliot Worthington*), Norma Shearer (*Marjorie*), Gertrude Astor (*Nina Van Pelt*), Huntley Gordon (*Theodore Van Pelt*), Lincoln Stedman (*Bobby*), Lillian Langdon (*Mrs. Worthington*), Louise Fazenda (*Mary*), Hank Mann (*pensionante favorito/star boarder*), Lydia Yeamans Titus (*padrona di casa/landlady*), Vernon Steele (*Tom Armstrong*), Harold Goodwin (*chauffeur*), William Buckley (*maggiordomo/butler*). PROD: John M. Stahl, Louis B. Mayer, Louis B. Mayer Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 20.11.1923. COPIA/COPY: 35mm, incomp., solo/*only* rl. 5, 984 ft., 14' (18 fps); (orig. 7 rl., 7145 ft.), did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles. Restauro/*Restored* 2019, The Academy Film Archive.

Dei dieci film muti perduti, sicuramente diretti da Stahl, è stato trovato finora solo un rullo di *The Wanters*. Un unico rullo di un film perduto – il quinto su un totale di sette, collocato quindi nella seconda metà di una trama che conosciamo solo per sommi capi – presenta delle ovvie difficoltà per gli spettatori, pur felici del fatto che sia comunque sopravvissuto. C'è poi un altro problema: non è stato possibile visionare il frammento prima delle Giornate, e quindi queste note devono limitarsi a fornire informazioni di contesto.

Nella seconda metà del 1923, l'unità di produzione personale che Mayer aveva assegnato a Stahl presso la Louis B. Mayer Productions si era ormai saldamente strutturata. Un altro film oggi perduto, *The Dangerous Age*, uscito nel novembre 1922, ossia quasi esattamente un anno prima di *The Wanters*, era stato un grande successo. Tra l'altro, aveva segnato l'apogeo della possente combinazione pubblicitaria fra Mayer e la sua casa di distribuzione, la Associated First National Pictures, grazie alla massiccia pubblicità a tappeto che aveva accompagnato la prima del film a Paterson, nel New Jersey, ove un anno dopo esordì anche *The Wanters*. Su quest'ultimo così si espresse il critico di *Moving Picture World* (8 dicembre 1923): "Quando chi scrive ha visto il film, allo spettacolo dell'ora di cena, l'ultimo giorno dopo una settimana di proiezioni, la sala era stracolma e l'atrio stipato, mentre all'inizio dell'ultimo spettacolo la folla si snodava lungo la strada."

La pubblicità per il film di imminente uscita si concentrò soprattutto su ciò che ormai il pubblico si aspettava da Stahl, ossia la formazione di uno di quei cast "stellari" per cui il regista, nel suo perfezionismo, stava diventando famoso. La scelta, assai pubblicizzata, di Marie Prevost (ex Bellezza al bagno di Mack Sennett) divise i recensori e il giudizio positivo della maggioranza di loro influì probabilmente sulle decisioni di Lubitsch, che la chiamò più volte a recitare nei suoi film: *The Marriage Circle* (1924), *Three Women* (1924) e *Kiss Me Again* (1925). Inoltre, *The Wanters* offrì a Norma Shearer il ruolo hollywoodiano che avrebbe segnato per lei un salto di qualità. Il casting di Stahl è degno di nota anche per l'impiego di attori comici e di vaudeville (per esempio Louise Fazenda e l'ex Keystone Kop Hank Mann in parti secondarie), oltre che di interpreti come Huntley Gordon e Lillian Langdon nei ruoli di esponenti dell'alta società newyorkese. L'efficacissima pubblicità del film sfruttava l'ambivalente ammirazione del pubblico per la gente ricca e sottolineava l'alternarsi, nella vicenda, di lacrime e risate, insieme all'universalità del suo quadro morale, l'insistito tema "we are all wanters" ("siamo tutti dei bisognosi"). In un'intervista, Stahl aggiunse un ammonimento sul fatto che "abbiamo tutti

Of the ten lost silents definitely directed by Stahl, the only trace discovered till now is a single reel of The Wanters. *A single reel from a lost film, Reel 5 of a total of 7, over half-way through a narrative of which we possess only a broad outline, presents obvious difficulties for audiences, however grateful they are for its survival. A further problem is that it has not been available for viewing ahead of the Giornate, thus restricting these notes to contextual information.*

By mid-to-late 1923 the personal production unit Mayer had allowed Stahl at Louis B. Mayer Productions was well established. Another lost film, The Dangerous Age, *released almost exactly a year before* The Wanters, *in November 1922, had been a major success, marking the zenith of the powerful advertising combination of Mayer and his distributors Associated First National Pictures, in the notable saturation advertising for its premiere in Paterson, New Jersey, where a year later* The Wanters *also opened. Of this* Moving Picture World*'s critic reported (8 December 1923), "When the writer saw this picture at the supper show on the last day of a week's run, the house was filled and the lobby was jammed, the crowd extending onto the street at the beginning of the night show."*

Publicity for the coming film centred largely on what was by now expected of Stahl, the perfectionist director's assembling of one of the "all-star" casts for which he was becoming famous. The much-publicized choice of Marie Prevost (an ex-Mack Sennett Bathing Beauty) divided film reviewers, the majority's approval probably influencing Lubitsch's repeated uses of her in The Marriage Circle *(1924),* Three Women *(1924), and* Kiss Me Again *(1925). The film also was Norma Shearer's breakthrough Hollywood role. Stahl's casting was additionally notable for its use of comic and vaudeville actors, e.g., Louise Fazenda and ex-Keystone Kop Hank Mann in minor parts, as well as actors like Huntley Gordon and Lillian Langdon in the New York high-society roles. The film's very effective advertising combined appeals to audiences' ambivalent fascination with the rich, its alternation of laughter and tears, and the universality of its moral spectacle, the much reiterated theme "we are all wanters". In an interview, Stahl added the admonition that "we are all Wanters and incapable of being entirely satisfied with life." (*Orlando Sentinel, *20 January 1924)*

bisogno di qualcosa e non riusciamo a sentirci pienamente soddisfatti della vita" (*Orlando Sentinel*, 20 gennaio 1924).

Come *The Song of Life* (1922), proiettato alle Giornate l'anno scorso, *The Wanters* prende le mosse dall'aspirazione di una giovane donna a sfuggire alla monotonia del lavoro e della sua opaca esistenza. Myra (Marie Prevost), ottiene un impiego temporaneo presso la ricca famiglia Worthington, di cui incontra il figlio Elliot (Robert Ellis) , fingendo di essere amica della sorella di lui, Nina. Quando Nina (Gertrude Astor) torna dall'opera, Myra viene scoperta e licenziata, benché Elliot prenda le sue difese. Innamorato di lei, egli la riporta in famiglia e annuncia l'intenzione di sposarla. Pur sconvolti dalla prospettiva, i familiari decidono di ammetterla nel loro mondo per educarla e renderla idonea al ruolo di signora dell'alta società. La trama si concentra sulle terribili prove sociali cui l'eroina è sottoposta dallo snobismo degli ipocriti che la circondano; dedica anche una certa attenzione all'amara situazione di Nina van Pelt, infelicemente sposata e innamorata di Bobby (Lincoln Stedman), ma prigioniera delle differenze economiche che li separano.

Motion Picture Magazine (ottobre 1923) pubblicò una breve sintesi narrativa del film, che però, come le recensioni apparse sui quotidiani e sulla stampa specializzata, ci fornisce solo dettagli frammentari. Ecco alcuni dei pochi particolari significativi: Myra, scendendo le scale di un palazzo, scivola ed è pubblicamente derisa; il marito di Nina, Theodore van Pelt (Huntley Gordon), offre denaro a Myra per indurla a seguirlo in una scappatella sessuale, ma reagisce con sdegno ipocrita quando scopre la relazione tra Nina e Bobby; e infine, la scena impressionante e brutale in cui il gruppo osserva una lepre fatta a pezzi durante una partita di caccia (immagine parallela al crudele trattamento riservato a Myra). Quando ella, incapace di tollerare oltre, si rivolta finalmente contro i suoi persecutori, accomuna nella sua condanna anche Elliot: "Siete dei poveri, più poveri di me. Dei poveretti miserabili. Anche voi siete dei bisognosi, proprio come me", e fugge. In una variante dell'inseguimento in auto e in treno di *The Dangerous Age,* Myra, sconvolta, vaga presso i binari ferroviari, resta impigliata col piede nella rotaia e, all'avvicinarsi di un treno, sembra destinata a una fine atroce come l'eroina di un serial; ma viene salvata da Elliot, in un finale vibrante di azione del tipo che in seguito Stahl avrebbe evitato. Per persuaderla del suo pentimento, Elliot dichiara, "anch'io sono un bisognoso; ma è solo di te che ho bisogno". Il critico del *Los Angeles Times* apprezzò il taglio satirico del film – "ricco di sottili sfumature di sarcasmo" e di "sferzate di cinismo che schioccano sul capo della sedicente aristocrazia" – ma si chiese anche se la coppia felice non avrebbe infine obbedito anch'essa alla logica della trama, maturando sempre nuovi bisogni. – Bruce Babington

Like The Song of Life *(1922), shown at the Giornate last year,* The Wanters *begins with a young woman yearning for more than her humdrum job and existence. Myra (Marie Prevost), takes on a temporary position with the wealthy Worthingtons, where she meets the family's son, Elliot (Robert Ellis), and pretends she is a friend of his sister, Nina. When Nina (Gertrude Astor) returns from the opera, Myra is exposed and dismissed, though Elliot unsuccessfully defends her. Smitten with her, he brings her back to the family, announcing their intended marriage. The shocked family decide to let her enter their world in order to be educated as a suitable high-society wife. The bulk of the narrative centres on the abysmal social trials the heroine endures at the hands of these snobbish hypocrites, with some attention to the plight of the unhappily married Nina van Pelt, in love with Bobby (Lincoln Stedman), though constrained by the gulf in wealth between them.*

Though there was a short novelization of the film in Motion Picture Magazine *(October 1923), like the reviews in newspapers and the trades, it fills in only scattered details. A few significant ones are that Myra, coming down a palatial staircase, slips, and is publicly mocked; that Nina's husband Theodore van Pelt (Huntley Gordon) tries to bribe Myra to come away on a sexual holiday, yet reacts hypocritically when he discovers Nina's liaison with Bobby; and that in a strikingly brutal image the group watch a hunted hare being torn to pieces, a parallel to their cruelty to Myra. When she, able to take no more, turns on them, she includes even Elliot in her condemnation: "You are poor, poorer than I am. Poor miserable things; you are Wanters, just like I am," and rushes away. In a variation of the car and train chase in* The Dangerous Age, *a distraught Myra, wandering by the railroad tracks, gets her foot caught and seems as doomed as a serial heroine as a train approaches, but is rescued by Elliot in an action finale of the kind Stahl would not return to again. Persuading her of his repentance, Elliot says, "I am a Wanter, too. But I want only you." The* Los Angeles Times *critic was appreciative of the film's satiric bias – "Tinged with a fine shade of sarcasm" and with a "lash of cynicism that cracks over the heads of the self-appointed aristocracy" – but wondered whether the happy couple might eventually obey the narrative's logic by eventually starting to want more.*

Bruce Babington

MARIO BONNARD - 2

Ci siamo lasciati lo scorso anno con la prima parte della rassegna su Mario Bonnard dove, per darne la giusta dimensione, sono stati presentati tre titoli da lui interpretati e tre titoli da lui firmati come regista. Dall'incanto del frammento del *Satana* (1912) di Luigi Maggi si è passati alle sentimentali gesta di *La memoria dell'altro* (1913) di Alberto Degli Abbati, e dall'italianissimo kolossal *I promessi sposi* (1922) siamo finiti meravigliati e incoscienti alla produzione franco/tedesca di *Der goldene Abgrund* (1927). Si è scoperto così che il giovane attore, "l'amoroso dai languidi atteggiamenti … vuol essere un regista: ecco tutto, e se non rinnega apertamente, l'attore che fu, vi fa intendere con cortesia che non è il caso di rievocare il suo esploit giovanile fra i divi dello schermo, anche se esso costituisca, tuttavia, una piccola gloria" (Filippo Criscuolo, "Parla Mario Bonnard", *Cinema Illustrazione*, n. 32, 1934).

Si aggiungono a questi altri piccoli tasselli che ci permettono di ripercorrere la sua carriera. Se le vaghe informazioni sul debutto attoriale e cinematografico di Bonnard non ci consentono affermazioni certe, la scelta di presentare l'*Otello* (1909) di Gerolamo Lo Savio è un azzardo ben calcolato (si rimanda alla scheda nel presente catalogo) che rappresenta un periodo cinematografico preciso di cui certamente Bonnard è stato partecipe. Che fosse il suo esordio oppure no poco importa: *Otello* è il pretesto di una narrazione, l'incipit di una storia quanto mai interessante: "Il nome di Mario Bonnard oramai fa storia. E chi si diletta di ricercare nei vecchi giornali gli inizi della fortuna del cinematografo codesto nome potrà trovarlo certamente" (Adolfo Franci, "Ritratti di registi italiani. Bonnard", *Cinema Illustrazione* n. 47, 1938). Lo dimostra immediatamente la sua prova attoriale in *La nave dei leoni* (1912), del già citato Luigi Maggi, un film quasi inedito e proiettato raramente negli ultimi decenni, a dimostrazione della forza produttiva dell'Ambrosio e della cinematografia italiana di quegli anni.

Last year we presented the first half of a series on Mario Bonnard, consisting of three films in which he appeared as an actor and another three which he directed. From the fascinating fragment of Satana *(1912) by Luigi Maggi we moved to the sentimental exploits of* La memoria dell'altro *(1913) by Alberto Degli Abbati, and from the very Italian blockbuster* I promessi sposi *(1922) we ended up amazed and stunned by the French-German co-production* Der goldene Abgrund *(1927). It turned out that the young actor, "the lover of languid attitudes ... wants to be a director: nothing else, and while he doesn't openly disavow the actor he had been, he courteously makes you understand that there's no need to recall his juvenile exploits among the stars of the screen, even if they covered him in a small glory." (Filippo Criscuolo, "Parla Mario Bonnard,"* Cinema Illustrazione*, no. 32, 1934)*

For this edition, we continue to add to the portrait in order to retrace his career. While the sparse information on Bonnard's acting and film debut prevents us from speaking with certainty, the decision to screen Gerolamo Lo Savio's Otello *(1909) is a well-calculated risk (see the catalogue note), as it represents a moment in the development of motion pictures in which Bonnard was a certain participant. In the end, whether this was his debut or not doesn't really matter:* Otello *can be considered a pretext to recount the fascinating origin story of his career: "The name of Mario Bonnard is now history. And those who delight in searching through old newspapers for the earliest mentions of cinema's prized director will certainly find it." (Adolfo Franci, "Ritratti di registi italiani. Bonnard,"* Cinema Illustrazione*, no. 47, 1938)*

His abilities as an actor can be discerned in Luigi Maggi's La nave dei leoni *(1912), a relatively unknown film rarely screened in recent decades that reflects the fertile output of the Ambrosio*

Non siamo ancora al periodo folgorante in cui "c'era gran richiesta di Bonnard. Dall'estero scrivevano: 'Mandateci un film di Mario Bonnard in cui egli sia in abito da cavallo, in pigiama, in divisa militare e dia molti baci' " (Adolfo Franci, "Ritratti di registi italiani. Bonnard"), tuttavia l'attore romano primeggia e nel filone drammatico sono pochi gli altri attori uomini italiani che possano reggerne il confronto con quell'ampio spettro di sentimenti esibiti sullo schermo.
L'artista Bonnard sembra prendere piena forma nella regia. Lo notiamo nel *Fauno di marmo* (1920), prodotto dalla romana Celio Film, messa in scena del celebre romanzo di Nathaniel Hawthorne, con una direzione artistica che spazia tra interni ed ampi esterni, in una interessante articolazione narrativa che tocca il fiabesco. La scelta dei soggetti, da Hawthorne al *Rosso e Nero* di Stendhal (1920), fino al Henry Bataille di *La marcia nuziale* (1934), non è scontata e Bonnard si cimenta nella sceneggiatura dei suoi film, quasi a voler rimarcare la totale autonomia, culturale e artistica. Fino a quando la produzione cinematografica italiana ebbe mercato e attività, Mario Bonnard non si risparmiò certo, rappresentando decine di film, di cui oggi molti considerati perduti. Lo sorprese "il crollo della cinematografia italiana" e "dopo qualche mese d'incertezza volò a Berlino, dove sostenne una lotta disperata perché si credesse in lui che non aveva nome. E vinse" (Enrico Roma, "Direttori Italiani", *Cinema Illustrazione*, n. 52, 1930). Qui, tra i tanti titoli, di cui molti di genere montano, spiccano *Der letzte Souper* (1928) e *Anschluß um Mitternacht* (1929), anche questi possiamo dire praticamente inediti e presentati qui dopo lunghi anni. – Marcello Seregni

studio and Italian cinema in general in these years. We're not yet in that remarkable period in which, as Adolfo Franci's 1938 article tells us, "there was a great demand for Bonnard. From abroad they wrote: 'Send us a film by Mario Bonnard in which he's in a riding outfit, in pajamas, in military uniform giving out lots of kisses,' " yet the Roman actor leaves a mark, and few other Italian male stars have an equal dramatic range.
Bonnard's real artistry comes into its own as a director. It's on display in Il fauno di marmo *(1920), produced by Celio Film, taken from Nathaniel Hawthorne's famous novel and artfully staged in exteriors and interiors using a narrative structure with fantastical elements. Bonnard's source material was unpredictable, from Hawthorne to Stendahl (*Il rosso e il nero*, 1920) up to Henry Bataille (*La marcia nuziale*, 1934), and his decision to take on script-writing duties appears designed to ensure complete cultural and artistic autonomy. As long as the Italian film industry was vigorous and marketable, Bonnard didn't cease working, making dozens of films, many of which are now considered lost. The sector's collapse took him by surprise: "after a few months of uncertainty he flew to Berlin, where he fought a desperate struggle to be recognized. And he succeeded." (Enrico Roma, "Direttori Italiani,"* Cinema Illustrazione*, no. 52, 1930) Once in Germany he directed a number of mountain films as well as other genres, including two presented in this year's festival,* Der letzte Souper *(1928) and* Anschluß um Mitternacht *(1929), both barely seen in recent decades. – Marcello Seregni*

OTELLO (US: **Othello**) (IT 1909)
REGIA/DIR: Gerolamo Lo Savio. SCEN: Gardenghi. CAST: Ferruccio Garavaglia (*Otello/Othello*), Cesare Dondini (*Jago/Iago*), Alberto Nepoti (*Cassio*), Vittoria Lepanto (*Desdemona*), Angelo Pezzaglia (*il Doge/Duke of Venice*), Ugo Falena, Mario Bonnard(?). PROD: Film d'Arte Italiana. USCITA/REL: 11.1909. COPIA/COPY: 35mm, 228 m., 11' (18 fps), pochoir/*stencil-coloured*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo (Komiya Collection).

Nel marzo del 1909 viene fondata a Roma la Film d'Arte Italiana (F.A.I.), strettamente legata alla consorella francese Le Film d'Art. Alla casa romana si deve la realizzazione di numerosi titoli di rilievo nel panorama cinematografico italiano e fra i primi l'*Otello* per la regia di Gerolamo Lo Savio. Questi ricopriva nella società anche la carica di consigliere delegato ed è, insieme a Ugo Falena, il direttore artistico di molte delle opere prodotte, tanto che per alcune di esse, incluso *Otello*, figurano a seconda delle fonti ora l'uno ora l'altro nome. Non a caso, il giovane giornalista e futuro regista Lucio d'Ambra, in arte Spectator, pubblica sul *Tirso* (settembre 1909) una breve descrizione dal set in cui ci informa della presenza dello stesso Falena: "Eccoci a Venezia. Jago e Rodrigo muovono in gondola, di fronte al palazzo dogale, per tramare contro Otello … La gondola si ferma dinanzi al Gran Canal Hotel: una lancia a vapore aspetta. Ecco Otello (Ferruccio Garavaglia), magnifico di armi e di atteggiamento. È in compagnia di Falena." La volontà di realizzare un prodotto artistico di qualità è testimoniata, innanzi tutto, dalla scelta di effettuare le riprese a Venezia,

Gerolamo Lo Savio's Otello *was one of the earliest of the important productions made by Film d'Arte Italiana (F.A.I.), founded in Rome in March 1909 as a sister company to France's Le Film d'Art. Lo Savio was the company's managing director, while Ugo Falena often took the role of artistic director, with sources frequently crediting one or the other almost interchangeably, including on* Otello. *For example, Falena is mentioned in an article about filmmaking by the young journalist and future director Lucio D'Ambra, writing in* Il Tirso *(September 1909) under the name "Spectator": "Here we are in Venice. Iago and Rodrigo travel in a gondola, in front of the Doge's Palace, to plot against Othello… The gondola stops before the Gran Canal Hotel: a steam launch is waiting. Othello (Ferruccio Garavaglia) is here, magnificent in his arms and presence. He's accompanied by Falena." The desire to make a film seen to be artistically worthy is attested to, most of all, by the choice*

lì dove Shakespeare aveva intessuto la trama della sua opera. Così, "dans son décor naturel" (come riportato dalla frase di lancio in Francia), l'azione può prendere corpo e rivelarsi nella sua drammaticità, "along the very waters and in the very gardens and palaces" (*Moving Picture World*, 19 marzo 1910). Va anche evidenziata la nota di alcune riprese bolognesi del film segnalata dal *Tirso* dell'agosto 1909: "La filiale italiana della grande casa cinematografica Pathé ha iniziato i suoi lavori a Bologna; e dal prossimo ottobre li proseguirà a Roma, dove sarà costruito un apposito teatro di posa … I primi esperimenti compiuti a Bologna hanno dato un ottimo risultato. Sono stati eseguiti, fra l'altro, l'*Otello*, protagonista Ferruccio Garavaglia."

Otello, 1909: Cesare Dondini, Ferruccio Garavaglia, Vittoria Lepanto. (National Film Archive of Japan, Tokyo)

Garavaglia, qui al suo esordio nella cinematografia, è attore consumato di teatro ma ciò che la sua voce può declamare sul palcoscenico, nel suo tono caldo e baritonale, viene a mancare in Otello che risulta, almeno per la critica, poco convincente per quello che riguarda la fisicità e la resa sullo schermo. Vittoria Lepanto è una giovane Desdemona che affronta al meglio le molteplicità del dramma shakespeariano.

E Mario Bonnard? Le notizie di quel periodo su di lui sono frammentarie e quasi inesistenti. Alcuni necrologi apparsi dopo la sua morte citano la sua presenza in *Otello* del 1909, che alcuni danno a firma Mario Caserini (il quale, in verità, realizza un *Otello* per la Cines nel 1906). Il tempo e le scarse notizie non semplificano le cose.

Ad oggi le copie esistenti di *Otello* della Film d'Arte Italiana risultano due: una, che qui presentiamo, fa parte della Komiya Collection dal National Film Archive of Japan, di Tokyo, l'altra è quella conservata dalla Cinémathèque française. Entrambe le copie, incomplete, mostrano alcuni aspetti rilevanti. La copia Komiya è colorata a pochoir e restituisce dunque alcune informazioni essenziali sulla produzione della casa italiana. La copia francese, in bianco e nero, ha invece un prologo iniziale che vede Iago (Cesare Dondini) e un suo compare raggiungere Otello e Desdemona via gondola in una suggestiva ripresa ravvicinata, quasi una soggettiva per lo spettatore. Inoltre, è proprio nella copia francese che sembra di riconoscere un giovane Bonnard, allora appena ventenne, nel gondoliere che appare in secondo piano durante lo sbarco di Iago dalla gondola. Non possiamo averne certezza, "suggestioni da moviola", si potrebbe dire.

Nell'impossibilità di proporre entrambe le copie, ci è sembrato giusto programmare la copia giapponese, che ci offre comunque la possibilità di

*of shooting in Venice, where Shakespeare located his play. Here, "dans son décor naturel" (as the French advertisements proclaimed), the action could take shape and develop "along the very waters and in the very gardens and palaces" (*Moving Picture World, *19.03.1910). Il Tirso (August 1909) also mentioned that some scenes were shot in Bologna: "The Italian affiliate of the great film studio Pathé started work in Bologna; and from next October will be continuing in Rome, where a special studio will be built. …The first tests made in Bologna have provided excellent results. Included among these shots are some of Ferruccio Garavaglia as Othello."*

Garavaglia was a consummate theatre actor, but the warm baritone voice he used on stage is absent here in his film debut, and for the critics, his screen performance as Othello was less than convincing; Vittoria Lepanto as a young Desdemona copes better with Shakespeare's dramatic range. And Mario Bonnard? Information from this period is fragmentary, almost non-existent. Some obituaries mention that he appeared in Otello *in 1909, with a few connecting it to Mario Caserini (who made an* Otello *for Cines in 1906). The passage of time, together with scant evidence, doesn't simplify things.*

Two copies of the Film d'Arte Italiana version of Otello *are known to exist: the one screened in this year's festival from the Komiya Collection housed in Tokyo's National Film Archive of Japan, and a print at the Cinémathèque française. Both copies are incomplete, yet each has unique elements. The Komiya version is a* pochoir *stencil-color print which provides us with important information about the studio's production methods. The French copy in black & white includes a prologue containing an evocative extended close-up in which Iago (Cesare Dondini) and one of his friends are transported in a gondola to meet with Othello and Desdemona. Towards the end of this scene, which exists solely in the French copy, one can possibly make out a young Bonnard, then barely in his twenties, as the gondolier in the background glimpsed during Iago's landing. We can't be certain: "moviola impressions," one might say, based on studying the footage frame by frame.*

carpire un momento e una produzione cinematografica di rilievo con cui Mario Bonnard si poté confrontare, almeno da spettatore e da attore in erba, un momento interessante quindi per delineare lo sviluppo del suo percorso attoriale. Al giovane Bonnard, non deve essere certo passata inosservata la ricercata produzione della F.A.I. che punta a innalzare la nuova arte del cinema al livello delle arti tradizionali. Ogni aspetto concorre al raggiungimento dell'obiettivo e non sono da meno i materiali pubblicitari legati al film. Il manifesto di *Otello*, oltre ad avere una notevole carica drammaturgica nella scelta di rappresentare l'uccisione di Desdemona, si segnala anche per la scelta di rendere noti al pubblico il realizzatore delle scene dipinte, il professor Gardenghi; la ditta fornitrice dei costumi e degli attrezzi, la Zampironi di Milano; e il mobilio per le scene, la Casa Rovinazzi di Bologna. – Marcello Seregni

Though it was impossible to screen both versions this year, it still seemed right to include the Japanese copy, which in any event allows us the chance to consider the influence such a major production would have had on Bonnard, present or not, and his development as a budding actor, especially when considering the aim of Film d'Arte Italiana of raising cinema to the same level as the more traditional arts. Every aspect of the film's production was geared towards this goal, including the advertising materials. The poster, for example, besides representing the dramatically charged scene of Desdemona's murder, informs the public that the sets were painted by Professor Gardenghi; the costumes and equipment were provided by the Zampironi company of Milan; and Bologna's House of Rovinazzi supplied the furniture. – Marcello Seregni

LA NAVE DEI LEONI (The Ship of Lions; The Ship with the Lions) (IT 1912)
REGIA/DIR: Luigi Maggi. PHOTOG: Giovanni Vitrotti. CAST: Mario Bonnard (*Jack*), Gigetta Morano (*Jeannette*), Vitale De Stefano (*Johnson*), Antonio Grisanti, Paolo Azzurri, Alfred Schneider e i suoi leoni/*and his lions*. PROD: Ambrosio, Torino (serie d'Oro). USCITA/REL: film disponibile dal/*available from* 16.08.1912. V.C./CENSOR DATE: 22.06.1915 (n. 9788). COPIA/COPY: 35mm, 407 m. (orig. 436 m.), 21' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Stampa/*Printed* 2010, Desmet Color.

Tra la fine del 1911 e l'inizio del 1912 Mario Bonnard viene assunto dalla Società Anonima Ambrosio di Torino. Tra i vari titoli che realizza troviamo *La nave dei leoni* per la regia di Luigi Maggi: l'avventurosa traversata via nave dall'Africa all'Europa di un gruppo di leoni per raggiungere uno zoo, diventa lo scenario per una storia d'amore e di gelosia tra il capitano Jack (Mario Bonnard), la domatrice Jeannette (Gigetta Morano) e il giovane impresario Johnson (Vitale De Stefano). Quali saranno, alla fine, i leoni in gabbia? Maggi realizza questo dramma sentimentale con alcuni nomi storici dell'Ambrosio tra cui Giovanni Vitrotti come operatore e Gigetta Morano, già famosissima per le sue comiche in coppia con Eleuterio Rodolfi, qui in una veste drammatica credibilissima. Bonnard, che lavorerà ancora con Maggi, tra gli altri, in *Satana* (1912) e *La figlia di Zazà* (1913), fa qui le sue prime prove di giovane sensuale dongiovanni, certo più sorridente dei successivo personaggio in *Ma l'amor mio non muore!* (1913).
Colpisce, tuttavia, la sicurezza nell'affrontare un set certo non facile tra leoni e ricostruzioni marine, così come il cambio di registro, da sentimentale a drammatico che si sviluppa nella seconda parte. La critica, che non cita apertamente gli attori, loda la messa in scena e la fotografia: "Tra i tanti film di leoni che il pubblico ha recentemente avuto il privilegio di vedere, nessuno presenta situazioni più emozionanti dell'ultimo lavoro dell'Ambrosio. Contribuisce alla forza del film la superba fotografia … Nella *Nave dei leoni* ci sono molte belle scene. E queste sono state colorate con grande discrezione. Spicca in particolare l'immagine del marinaio che dal colombiere avvista la Baia di San Biagio. È una scena notturna. L'uomo con una bandiera in mano segnala dal colombiere la terraferma. È una ripresa ravvicinata e l'uomo e l'albero si stagliano contro il cielo in maniera davvero efficace." (G. F. Blaisdell, *Moving Picture World*, 26.10.1912)

Between the end of 1911 and the beginning of 1912, Mario Bonnard was hired by the Società Anonima Ambrosio of Turin, for whom he made, among other films, La nave dei leoni, *directed by Luigi Maggi. The adventure-filled crossing from Africa to Europe of a group of lions destined for a zoo becomes the shipboard setting for a story of love and jealousy between Captain Jack (Mario Bonnard), the lion tamer Jeannette (Gigetta Morano), and the young entrepreneur Johnson (Vitale De Stefano). What in the end will become of the caged lions? Maggi employed several of Ambrosio's best-known names, including Giovanni Vitrotti as cameraman and actress Gigetta Morano, already famous for her comic pairings with Eleuterio Rodolfi and completely believable here in a dramatic role. Bonnard, who continued to work with Maggi in such films as* Satana *(1912) and* La figlia di Zazà *(1913), shows early signs of the seductive ladies' man he would soon become onscreen, certainly more smiling than later characterizations such as in* Ma l'amor mio non muore! *(1913).*
It is striking how he copes with the exigencies of an almost certainly difficult set, between live lions and shipboard recreations, not to mention the shift in emotional register in the second half from sentimental to dramatic. G.F. Blaisdell, writing in Moving Picture World *(26.10.1912), neglects to cite the actors, but does praise the direction and photography: "Among the many lion pictures which the public has recently been privileged to see, probably none has had more thrilling situations than are contained in this latest production of the Ambrosio. Adding to the effectiveness of the film is the superb photography. ... In* The Ship with the Lions *there are many good scenes – and great discretion has been used in the tinting of them. There is one picture that particularly stands out. This is when the man at the masthead sights San Blas Bay. It is a night scene. The sailor, with flag in hand, is shown in the masthead signaling the shore. It is close camera work,*

In effetti le fotografie di scena presenti nella collezione del Museo Nazionale del Cinema di Torino non lasciano spazio a dubbi: la nave ricostruita sul cui albero principale svettano i marinai con al di sotto, ad attenderli, una manciata di leoni e intanto il fumo delle armi da fuoco. Ci rassicura un'altra immagine scattata durante la lavorazione del film che raffigura la Morano seduta all'esterno della manifattura con in braccio un cucciolo di leone… – Marcello Seregni

and the man and the mast are most effectively silhouetted against the sky." Stills in the collection of the Museo Nazionale del Cinema di Torino clearly show the studio-constructed ship, with sailors atop the main mast and a handful of lions waiting for them below, as gunsmoke moves across the scene. Luckily we're reassured by a candid photo taken during the film's production, of Morano sitting outside the set, with a lion cub in her arms…
Marcello Seregni

IL FAUNO DI MARMO (IT 1920)
REGIA/DIR: Mario Bonnard. SOGG: dal romanzo di/*from the novel by* Nathaniel Hawthorne (*The Marble Faun*, 1860). PHOTOG: Alessandro Bona. CAST: Elena Sangro (*S.A.R. la principessa Maria dello Jutland/H.R.H. Princess Maria; Myriam*), Elsa D'Auro (*Hilda*), Carlo Gualandri (*Giorgio; il frate/the monk*), Giorgio Fini (*Donatello*), Fernando Ribacchi (*Kenyon*), Ugo Bazzini (*il duca di/Duke of Helgoland*), Carlos A. Troisi, Angelo Gallina, Cav. Giuseppe Piemontesi, Giulio Bagnini. PROD: Celio Film, Rome. V.C/CENSOR DATE: 01.03.1920. COPIA/COPY: DCP, 68' (da/*from* 35mm, orig. 1785 m.); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

Nel 1917 Mario Bonnard affianca alla sua attività di attore quella di *metteur en scène*. L'esordio dietro la macchina da presa avviene con *Treno di lusso*, prodotto dalla General-Megale Film di Roma anche se le alterne vicende del film, ritirato dal mercato per problemi di censura, daranno più visibilità alla sua seconda direzione artistica, ovvero *L'altro io*, prodotto dalla Electa Film di Roma. Queste sue prime esperienze mostrano già l'evidente interesse per i soggetti di derivazione letteraria e un ricercato gusto per storie più complesse, anche di carattere psicologico. Non fa eccezione *Il fauno di marmo* (1920) una delle ultime produzioni della Celio Film di Roma, entrata già a quell'epoca nel circuito dell'Unione Cinematografica Italiana (U.C.I).
Tratto dal romanzo di Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun* (1860), lo stesso autore di *The Scarlet Letter* (1850), *Il fauno di marmo* è un vorticoso dramma di amore e morte. La principessa Maria (Elena Sangro) sposa per ragioni politiche il duca di Helgoland (Ugo Bazzini). Costui, a capo di un complotto sovversivo, è tenuto sotto controllo dal conte Giorgio (Carlo Gualandri) che s'insinua nella sua casa per smascherarlo. Giorgio cerca di far avvicinare a sé Maria e in una lotta finale con Helgoland, quest'ultimo rimane ucciso dal coltello che Maria gli ha passato. Datisi alla fuga, Maria, adesso sotto lo pseudonimo di Myriam, e Giorgio che è diventato frate, si incontrano a Roma. Giorgio desidera Myriam ma questa lo rinnega e anzi convince un suo pretendente, Donatello (Giorgio Fini) ad ucciderlo. Non è il caso qui di svelare il complesso finale di una trama già articolata.
Da segnalare la presenza dannunziana della Sangro, già protagonista di due titoli fondamentali nella cinematografia italiana, come *Fabiola* (1918) e *La Gerusalemme liberata* (1918), entrambi di Enrico Guazzoni, unica attrice di rilievo in questo film. Nelle critiche dell'epoca, poche in verità, si passa dall'entusiasmo del pubblico per il "soggetto originale e romanzesco in modo veramente affascinante che per l'elegantissima messa in scena e l'ottima recitazione", al "Fauno di marmo. Nessuna novità e niente di lodevole, sia per il soggetto, sia per l'interpretazione". Le prime proiezioni a Torino, nel settembre 1920, sono seguite da un

In 1917 Mario Bonnard joined his talents as actor to those of director on his first film behind the camera, General-Megale Film's Treno di lusso*, although that film's withdrawal by the censors meant that his second film as director, Electa Film's* L'altro io*, received more attention. These early experiences already point to his interest in literary subjects, while testifying to a refined taste for complex, psychologically acute stories.* Il fauno di marmo*, one of the last productions of Celio Film, Rome (by then part of the Unione Cinematografica Italiana), is no exception.*
The film, a swirling drama of love and death, is loosely adapted from Nathaniel Hawthorne's 1860 novel The Marble Faun*. Princess Maria (Elena Sangro) is married to the Duke of Helgoland (Ugo Bazzini), the leader of an anti-government plot about to be exposed by their house guest Count Giorgio (Carlo Gualandri). Giorgio tries to involve Maria, and in his fatal fight with Helgoland, her husband is killed using the knife that Maria hands to Giorgio. Forced to flee, they meet up again in Rome, where Maria has changed her name to Myriam and Giorgio has become a monk. Giorgio still desires Myriam, who rejects his advances, and she convinces her suitor Donatello (Giorgio Fini) to kill him. I won't reveal all the ensuing twists and turns of the complicated plot….*
Elena Sangro was one of Gabriele D'Annunzio's muses and already the star of two key works in Italian film history, Fabiola *and* La Gerusalemme liberata*, both directed by Enrico Guazzoni in 1918. Critical reception of* Il fauno di marmo *was mixed; while the public was enthusiastic, praising "the original and romantic subject handled in a fascinating manner, elegantly staged and superbly acted," some members of the press complained, "Nothing new and little that's commendable, either for the subject or the interpretation." However, Turin's Cinema Ambrosio, one of the most prestigious movie theatres*

Il fauno di marmo, 1920: Elena Sangro. (Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma)

vasto pubblico che per sei giorni consecutivi, dal 13 al 19, ha affollato il Cinema Ambrosio, uno dei più prestigiosi della città (*La Stampa*, 16 settembre 1920). I giornali commentano entusiasti i quadri del film che mostrano una Roma inedita, "la città adorata dagli artisti del mondo intero". La pubblicità del film segnala infatti come, "per la prima volta, e forse unica, si sono girate intere scene nelle Catacombe di S. Domitilla, nei Musei Capitolini, fra le rovine del Colosseo e perfino nella Basilica di S. Pietro" (*L'Arte Cinegrafica*, 1919, n. 10). Certamente il gioco tra

*in the city, reported six days of packed houses between 13 and 19 September 1920 (*La Stampa*, 16.09.1920). Newspapers enthusiastically pointed out the unprecedented scenes shot on location in Rome, "the adored city of artists worldwide." Even the publicity made note of this: "for the first, and possibly only time, whole scenes were shot in the Catacombs of S. Domitilla, in the Capitoline Museums, among the ruins of the Colosseum and even in St. Peter's Basilica." (*L'Arte Cinegrafica*, no. 10, 1919)*

interni ed esterni appare come un parallelo urbano e architettonico perfetto messo in relazione con i labirintici e complessi rapporti umani dei protagonisti. – Marcello Seregni

Benché la voce che Wikipedia gli dedica sia assai misera, il romanzo di Nathaniel Hawthorne *The Marble Faun* fu uno dei libri che esercitarono maggiore influenza sui turisti inglesi e americani che giungevano in Italia nel XIX secolo. Opera dominata dal simbolismo e ricca di passaggi descrittivi, era tanto popolare che i turisti andavano alla ricerca dei luoghi frequentati dai personaggi e le guide turistiche di Roma, come *Rambles in Rome* (Escursioni a Roma) di S. Russell Forbes (1882), indicavano tra i luoghi da visitare la "Hilda's Tower", ovvero la cosiddetta Torre della Scimmia. L'adattamento cinematografico di Bonnard – ancor oggi l'unico realizzato – modifica sensibilmente la trama, eliminando le origini per metà ebraiche e potenzialmente incestuose di Miriam, e iniziando la narrazione con un elaborato antefatto in cui ella si trasforma in Maria, "principessa dello Jutland", per diventare "Myriam" a metà della vicenda. Benché l'unica copia superstite sia incompleta, possiamo notare come Bonnard riesca a sfruttare le ambientazioni romane di Hawthorne, tra cui la succitata Torre e la famosa scena ambientata sulla rupe Tarpea nel Foro; solo nel film, però, Viterbo figura tra i luoghi ove è ambientata la trama. – Jay Weissberg

Certainly the play of interiors and exteriors is like a perfect urban and architectural parallel to the complex labyrinthine relationships of the protagonists. – Marcello Seregni

Notwithstanding the very poor Wikipedia entry on the novel, Nathaniel Hawthorne's The Marble Faun *was one of the most influential books for English and American tourists coming to Italy in the 19th century. A work of overriding symbolism rich in descriptive passages, the novel was so widely read that tourists sought out the places frequented by the characters, and travel guides to Rome, like S. Russell Forbes'* Rambles in Rome *(1882), listed "Hilda's Tower" (known in Italy as the Torre della Scimmia) as a destination. Bonnard's film adaptation – still the only one made – makes significant changes to the plot, eliminating Miriam's half-Jewish, potentially incestuous origins and opening with an elaborate backstory in which she's turned into Maria, "princess of Jutland," who becomes "Myriam" halfway through the narrative. Though the sole surviving print is incomplete, we can see that Bonnard takes advantage of Hawthorne's Roman settings, including Hilda's Tower and the famous scene set at the Tarpeian Rock in the Forum, though the addition of Viterbo as a location is only found in the film. – Jay Weissberg*

DAS LETZTE SOUPER (Théâtre) (La tragedia dell'Opera; GB: The Last Performance) (DE 1928)
REGIA/DIR: Mario Bonnard. SCEN: Curt J. Braun, dal racconto di/*based on a short story by* Otto Rung ("Kapelmesteren"(?), publ. pre-1910). ADAPT FR: J. Faivre. PHOTOG: Günter Krampf. SCG/DES: Julius von Borsody. PROD MGR: Arthur Bredow. CAST: Marcella Albani (*Viola Suroff*), Heinrich George (*Boris Stroganoff*), Jean Bradin (*Maxim Sadi* [*Maxime Sadi*]), Evi Eva (*Margot* [*Myrra*]), Siegfried Arno (*Gaston* [*Freddy*]), Ita Rina (*Maria*), Wolfgang von Schwindt (*Dombrowsky*), Corry Bell (*Elsa*), Valerie Boothby (*contessa/Countess Geschow* [*Ziska*]), Paul Hörbiger (*maestro di ballo/ballet master*), Raimondo Van Riel (*Zemikoff*), Otto Kronburger (*commissario di polizia/police commissioner*), Otto Wallburg (*Tenas*), Eduardo d'Accurso (*Paschkin*). PROD: Seymour Nebenzahl, Nero-Film; Jakob Karol-Film. DIST: Bayerische Film. V.C./CENSOR DATE: 08.10.1928. USCITA/REL: 05.11.1928. COPIA/COPY: 35mm, 1717 m. (orig. 2036 m.), 68' (22 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles.

Il lungo soggiorno tedesco di Mario Bonnard iniziò nel 1926; tre anni prima Marcella Albani (1899-1959) si era spinta a nord, unendosi all'esodo degli altri italiani che andavano alla ricerca di prospettive migliori nel mondo del cinema. Regista e attrice girarono insieme quattro film, due dei quali sono compresi nel programma di quest'anno. *Das letzte Souper* è meno stravagante ed esotico di *Der goldene Abgrund*, il film di Bonnard proiettato nel 2018, ma è comunque una storia avvincente che si svolge dietro le quinte del mondo dello spettacolo, e inizia con un triangolo di gelosie per concludersi con l'indagine su un assassinio. Si tratta inoltre di una produzione di alto livello, realizzata dalla prestigiosa Nero-Film di Seymour Nebenzahl e fotografata da Günter Krampf, famoso (tra altri importanti titoli) per *Orlacs Hände* (1924) e *Die Büchse der Pandora* (1929).
Il notevolissimo cast è guidato da Heinrich George nei panni di Boris Stroganoff, compositore operistico e direttore d'orchestra, oltre che noto seduttore. Marcella Albani è la ballerina Viola Suroff, che ha

Mario Bonnard's extended German sojourn began in 1926, three years after Marcella Albani (1899-1959) made her way north to join the exodus of fellow Italians looking for more fertile cinema prospects. Director and star made four films together, two of which are in this year's program. While Das letzte Souper *doesn't have the same degree of outlandishness as Bonnard's* Der goldene Abgrund*, screened in 2018, it's an engrossing backstage tale, which starts with a tangle of jealousies and ends with a murder investigation. It's also a higher-end production, backed by Seymour Nebenzahl's prestigious Nero-Film and shot by Günter Krampf, better known for* Orlacs Hände *(1924) and* Die Büchse der Pandora *(1929), among other notable titles.*
The impressive cast is headed by the great Heinrich George as Boris Stroganoff, an opera composer and conductor who's also a notorious lothario. Albani is ballet dancer Viola Suroff, who's put her career aside to look after her

messo da parte la carriera per prendersi cura del suo compagno Maxim Sadi, baritono tenuto lontano dalle scene da imprecisati problemi di salute. Stroganoff mette gli occhi su Viola e le offre lavoro nel *corps de ballet* della sua nuova opera *Il boiardo*; ella accetta purché sia ingaggiato anche Maxim. La ballerina Margot (Myrra nella versione francese) però ribollisce di passione per Stroganoff, così come la contessa Geschow (contessa Ziska in questa copia), ed entrambe sono molto contrariate vedendo le interazioni di lui con Viola. La sera della prima una parossistica gelosia serpeggia dunque fra tutti i personaggi; Stroganoff viene ucciso a pistolettate a metà della rappresentazione, ma chi è l'assassino: Maxim, Margot o la contessa Geschow?

Bonnard riesce a mantenere la suspense a livelli davvero coinvolgenti, grazie a scene dal montaggio straordinario: dal classico rapido alternarsi dei pettegolezzi dietro le quinte ai ritmici cambi d'inquadratura durante la rappresentazione, tutto contribuisce a ottenere un'atmosfera di altissima tensione. Il critico di *Cine Sorriso Illustrato* (06.10.1929) giudicò piuttosto banale la trama, ma elogiò vivamente il modo in cui il regista aveva trattato le scene: "Un soggetto stupidino che trattato dal Bonnard, è riuscito ad essere interessantissimo. Il Bonnard lo ha svolto attraverso scene piene di espressione, di dinamicità (vedi la scena dell'uccisione di Boris e successive), realizzate con una tecnica da maestro."

Anche il britannico *The Bioscope* (26.12.1928) si soffermò sulla *mise-en-scène*, mettendo in rilievo i "moderni effetti di macchina, che suggeriscono impressioni mentali".

L'uomo amato da Marcella Albani è interpretato da Jean Bradin (1899-1969), noto per i suoi ruoli in *Moulin Rouge* di E.A. Dupont e *Champagne* di Alfred Hitchcock; i due si fidanzarono con l'intenzione di sposarsi subito dopo la realizzazione del film, ma dopo qualche mese si lasciarono. Tra i personaggi secondari segnaliamo la presenza

Das letzte Souper, 1928. (Coll. Marcello Seregni)

partner Maxim Sadi, a baritone with unspecified health issues that have kept him off stage. Stroganoff sets his sights on Viola and offers her a job in the corps de ballet *for his new opera* The Boyar, *which she accepts provided Maxim is also hired. However, dancer Margot (called Myrra in the French version) maintains a seething passion for Stroganoff, as does Countess Geschow (called Countess Ziska on this print), both of whom are resentful when watching his interactions with Viola. Jealousies run high on opening night between all the characters and Stroganoff is shot mid-performance, but who is the killer: Maxim, Margot, or Geschow?*

Bonnard maintains a gratifying level of suspense through several striking montage sequences, from a classic rapid edit between backstage gossips to rhythmic cuts during the performance, resulting in a highly tense spectacle. The critic from Cine sorriso illustrato *(06.10.1929) pointed out a certain banality in the storyline, but was full of praise for the way the director handled the scenes: "A frivolous subject which, when treated by Bonnard, manages to become very interesting. Bonnard achieves this through highly expressive and dynamic scenes (such as that of Boris' murder and those that follow), crafted with the technique of a true master."*

Britain's The Bioscope *(26.12.1928) also commented on the* mise-en-scène, *singling out the "up-to-date camera effects, suggesting mental impressions."*

Albani's love interest is played by Jean Bradin (1899-1969), known for E.A. Dupont's Moulin Rouge *and Alfred Hitchcock's* Champagne*; the two were engaged to be married shortly after making the film but broke off the relationship several months later. Worth mentioning among the more minor characters is the always welcome presence*

sempre apprezzata di Siegfried Arno, nel ruolo comico dell'amico di Maxim, e quella di Ita Rina (che alle Giornate di quest'anno vedremo anche nella co-produzione estone-tedesca *Kire Lained*), in una breve apparizione verso la fine del film, nel ruolo della ballerina che scopre la pistola usata per uccidere Stroganoff. – Jay Weissberg

of Siegfried Arno, in the comic role of Maxim's friend, and Ita Rina (also seen at this year's Giornate in the Estonian-German co-production Kire Lained*), glimpsed towards the film's end as the dancer who discovers the gun used to kill Stroganoff. – Jay Weissberg*

ANSCHLUß UM MITTERNACHT (Fante di cuori; Call at Midnight) (DE 1929)
Titolo di lavorazione/*Working title:* Coeur Bube.
REGIA/DIR: Mario Bonnard. ASST: Helmut Brandis. SCEN: Claus Pretorius, dalla commedia di/*based on the play by* Jacques Natanson (*Le Greluchon délicat*, 1925). PHOTOG: Willy Goldberger, Georg Bruckbauer. SCG/DES: Heinrich Richter. PROD MGR: Hatte (Hartmut) Braun. CAST: Marcella Albani (*Liane*), Ralph Arthur Roberts (*Michel, l'attuale/the "current"*), Curt Bois (*Emil, l'ex/the "ex"*), Jean Bradin (*Henri, il prossimo/the "soon-to-be"*), Lore Braun (*Ninette, la cameriera/the chambermaid*), Max Maximilian (*Poker Max*), Alberto Pasquale (*il padre severo/the strict father*). prod: Maxim-Film GmbH (Berlin). dist: Bayerische Film GmbH, Emelka Konzern (München). V.C./CENSOR DATE: 05.04.1929 (B. 22118). USCITA/REL: 01.05.1929 (Marmorhaus, Berlin). COPIA/COPY: 35mm 2260 m. (orig. 2260 m.), 90' (22 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Il penultimo film muto di Bonnard ci rivela l'aspetto più leggero del regista, con una farsa imperniata su una donna moderna e sui suoi rapporti con tre uomini. *Anschluß um Mitternacht* è tratto dal lavoro teatrale *Le Greluchon délicat* (1925) di Jacques Natanson, autore francese la cui scrittura si distingueva per la tagliente arguzia dei dialoghi e che nell'era del sonoro avrebbe colto lusinghieri successi come sceneggiatore. Tra i cinefili la sua fama è probabilmente affidata soprattutto alla collaborazione con il regista tedesco *émigré* Max Ophüls negli anni Cinquanta; si devono a lui le sceneggiature di alcuni degli ultimi capolavori di Ophüls: *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952) e *Lola Montès* (1955).
A Berlino il lavoro di Natanson aveva riscosso un buon successo di critica e di pubblico. Felix Henseleit (*Reichsfilmblatt*, n. 18, 04.05.1929) lo descrisse come "il modello di una commedia completamente moderna e, nel vero senso della parola, contemporanea". La produzione berlinese originale, che esordì al Renaissance Theater poco prima del Natale 1927 (con il titolo *Coeur Bube*), fu messa in scena da Leontine Sagan (che in seguito sarebbe diventata famosa, o piuttosto famigerata, per *Mädchen in Uniform*); nel cast figuravano Carola Neher, Franz (poi Francis) Lederer e Gustav Diessl.
Il titolo dell'adattamento cinematografico si riferisce alla telefonata fatta a mezzanotte da uno dei personaggi principali, Henri. Questi, superato grazie a una sbronza il dolore per la rottura di un rapporto sentimentale, ritiene giunto il momento di passare a nuove esperienze e, afferrato il telefono, compone il numero 3-4-5 (quello scritto sul conto che aveva accumulato al bar durante la serata); per coincidenza si tratta del numero di Liane, parigina capricciosa e sofisticata. Quando Henri si presenta alla sua porta un quarto d'ora dopo, Liane si sente attratta da quel giovane di bell'aspetto e gli perdona con rapidità di averla inopportunamente svegliata. Ella è però già impegnata sentimentalmente con Michel, maturo e anziano signore che le consente di mantenere il livello di vita cui è abituata. A complicare ulteriormente le cose, è ancora in circolazione l'ex innamorato di

Bonnard's penultimate silent film reveals the director's lighter side with a farce centred on a modern woman and her relationships with three men. Anschluß um Mitternacht *is based on the 1925 stage play* Le Greluchon délicat *by Jacques Natanson, a French author with a talent for sharp, witty dialogue who in the sound era would forge a successful career as a screenwriter. Among cinephiles, he is probably best known for his collaboration with German* émigré *director Max Ophüls in the 1950s, resulting in the scripts for Ophüls' late masterpieces* La Ronde *(1950),* Le Plaisir *(1952), and* Lola Montès *(1955).*
*Natanson's play had by all accounts been something of a critical and commercial success in Berlin. Felix Henseleit (*Reichsfilmblatt*, Nr. 18, 04.05.1929) described it as "the model of a thoroughly modern and, in the truest sense, contemporary comedy." The original Berlin production, which opened (as* Coeur Bube*) at the Renaissance Theater just before Christmas 1927, was staged by Leontine Sagan (later of* Mädchen in Uniform *fame, or rather, infamy) and featured Carola Neher, Franz (later Francis) Lederer, and Gustav Diessl among its cast. The title of the film adaptation refers to the midnight call made by one of the principal characters, Henri. Following a drunken bender to get over a breakup, Henri decides it's already time to move on and, picking up the telephone, dials 3-4-5 (the number written on the bill he had amassed at the bar that night), which coincidentally happens to be the number of Liane, a capricious, sophisticated Parisian woman. When Henri turns up on her doorstep a quarter of an hour later, Liane takes a liking to the good-looking young man and rather quickly forgives him for having unduly woken her. However, Liane happens to already be involved romantically with Michel, a rich older gentleman who keeps her in the manner to which she is accustomed. To further complicate matters, Liane's ex, Emil, a hopeless dreamer who fritters away every penny he earns, is still on the scene.*

Liane, Emil, inguaribile sognatore che sperpera fino all'ultimo centesimo ciò che guadagna.

In *Anschluß um Mitternacht* Bonnard ritrova ancora una volta Marcella Albani, che aveva interpretato quattro dei suoi film muti tedeschi, e Jean Bradin, partner di Marcella nel precedente lungometraggio di Bonnard *Das letzte Souper*. Alla coppia qui si aggiungono due esperti caratteristi comici tedeschi, Curt Bois e Ralph Arthur Roberts, nei ruoli, rispettivamente, dell'ex amante e dell'amante attuale di Liane.

Dopo la prima berlinese del 1° maggio 1929, il film fu accolto, in generale, da recensioni contrastanti. Molti critici biasimarono la debolezza della sceneggiatura che Claus Pretorious aveva tratto dalla fonte teatrale; Ernst Blass del *Berliner Tageblatt* (05.05.1929) si chiese retoricamente: "dov'è il copione? È stato dimenticato. I personaggi sembrano in cerca d'autore". Nell'articolo scritto per *Der Montag Morgen* (06.05.1929; ristampato in *Der Film der Weimarer Republik* di Gero Gandert – 1929, 1993), Hans Sahl accusò Bonnard di aver tratto dal lavoro di Natanson "una commedia tedesca, ossia una cosa estremamente seria, del tutto priva di umorismo".

Altri critici furono più favorevoli e molti apprezzarono le prove degli interpreti principali, tra cui soprattutto Roberts, che nei panni del maturo *bon vivant* Michel si guadagnò lodi quasi unanimi. Nell'articolo scritto per la *Berliner Börsen-Zeitung* (03.05.1929), Fritz Olimsky elogiò Bonnard per la sua capacità di infondere al film un autentico *esprit* parigino (ma la stampa francese giudicò poco convincente l'ambientazione a Parigi). *La Rivista Cinematografica* (15.01.1930), in una sintesi vefficace, definì il film un "dramma passionale a lieto fine in una cornice di eleganza e di mondanità".

La copia del Gosfilmofond che verrà proiettata – l'unica di cui si conosca l'esistenza – non è stata visionata; non sappiamo quindi se la trama sia rimasta identica a quella dell'originale versione tedesca. – Oliver Hanley

Anschluß um Mitternacht *reunited Bonnard once again with Marcella Albani, who appeared in four of his German silents, and Jean Bradin, Albani's co-star from Bonnard's previous feature* Das letzte Souper. *Here they are joined by the reliable German character comics Curt Bois and Ralph Arthur Roberts as Liane's former and current lovers respectively.*

Reviews of the film following its Berlin premiere on 1 May 1929 were generally mixed. Many critics lamented Claus Pretorious's weak treatment of the source play, with Ernst Blass of the Berliner Tageblatt *(05.05.1929) asking rhetorically, "where is the script? The script has been forgotten. The characters seem to be searching for an author." In his review for* Der Montag Morgen *(06.05.1929; reprinted in Gero Gandert's* Der Film der Weimarer Republic – 1929*, 1993), Hans Sahl accused Bonnard of having made "a German comedy, that is, an extremely serious, utterly humourless affair" out of Natanson's play.*

Others were more positive, with several critics praising the performances of the leading actors, particularly Roberts, whose portrayal of the aging bon vivant *Michel garnered almost unanimous praise. In his review for the* Berliner Börsen-Zeitung *(03.05.1929), Fritz Olimsky lauded director Bonnard for his ability to inject the film with genuine Parisian* esprit *(although the French press were unconvinced by the Paris* milieu). La Rivista Cinematografica *(15.01.1930) summed it up nicely by saying it was "a passionate drama with a happy ending in a setting of elegance and worldliness."*

The Gosfilmofond print being screened – the only one known to survive – has not been viewed, so it's currently impossible to know whether the plot remains the same as that of the original German release. – Oliver Hanley

IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

FAUST (DE 1926)
REGIA/DIR: Friedrich Wilhelm Murnau. SCEN: Hans Kyser, dalla sceneggiatura/*based on the script* "Das verlorene Paradies" [Paradiso perduto] di/*by* Ludwig Berger, basata su fonti di/*based on sources by* Johann Wolfgang von Goethe, Christopher Marlowe, *et al.* PHOTOG: Carl Hoffmann. SCG/DES, COST: Robert Herlth, Walter Röhrig. CAST: Gösta Ekman (*Faust*), Emil Jannings (*Mephisto*), Camilla Horn (*Gretchen*), Frida Richard (*la madre di Gretchen/Gretchen's mother*), Wilhelm Dieterle (*Valentin*), Yvette Guilbert (*Marthe Schwerdtlein*), Eric Barclay (*Duca di Parma/Duke of Parma*), Hanna Ralph (*Duchessa di Parma/Duchess of Parma*), Werner Fuetterer (*Arcangelo/Archangel*). PROD: Universum Film-AG (Ufa), Berlin. DIST: Parufamet. USCITA/REL: 14.10.1926 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 109'; did./*titles:* GER, *subt.* ENG. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Quando Murnau lasciò Berlino alla volta degli Stati Uniti nel giugno 1916, pare che egli abbia portato con sé una copia del suo *Faust* per consegnarla al rappresentante americano dell'Ufa, Frederick Wynn-Jones, a New York. Vivian Moses, addetta stampa della Fox, negò con veemenza l'annuncio del *Los Angeles Times* del 19 giugno, secondo il quale Murnau avrebbe lavorato al montaggio definitivo del film negli studi MGM di Culver City. Murnau aveva firmato un contratto in esclusiva con William Fox, e doveva occuparsi di un adattamento dal racconto di Hermann Sudermann's "Die Reise nach Tilsit" ("Il viaggio a Tilsit"), scritto nel 1917. In Germania, il manager dell'Ufa Hans Neumann si era rivolto al celebre scrittore Gerhart Hauptmann nella speranza che egli accettasse di rivedere le mediocri didascalie presenti nella copia lavoro di *Faust*. Sulle prime Hauptmann declinò l'invito; poi cambiò idea dopo aver visto la pellicola in una proiezione speciale a Stralsund, e dopo che l'Ufa gli aveva raddoppiato l'onorario. Hauptmann sospese così il proprio lavoro sul dramma teatrale *Dorothea Angermann* allo scopo di portare a soddisfacente conclusione "la preziosa opera cinematografica", ritenendo che le prospettive commerciali del film sarebbero state altrimenti compromesse.
Il 23 agosto, il quotidiano *B.Z. am Mittag* pubblicò alcuni estratti dalle didascalie di Hauptmann, in versi rimati. Era però troppo tardi per

When Murnau left Berlin for America in June 1926, he reportedly took a print of Faust *with him, which he was to hand over to Ufa's U.S. representative Frederick Wynn-Jones upon his arrival in New York. Fox's press spokeswoman Vivian Moses vehemently denied the announcement made by the* Los Angeles Times *on June 19, which stated that Murnau was completing his final cut of* Faust *at M-G-M's studio in Culver City. Murnau was under exclusive contract to William Fox and would be devoting his full attention to a film adaptation of Hermann Sudermann's 1917 short story "Die Reise nach Tilsit" ("The Journey to Tilsit"). Back in Germany, Ufa manager Hans Neumann had contacted celebrated author Gerhart Hauptmann with a plea to revise the sloppy intertitles that had been featured in the work print of* Faust. *Hauptmann refused at first, only to later change his mind after seeing the film at a special screening in Stralsund and after Ufa had doubled its initial offer. Hauptmann postponed work on his play* Dorothea Angermann *in order to bring the "precious film work" to a fitting conclusion; its commercial viability, so he thought, seriously at risk if he didn't. On August 23, the daily newspaper* B.Z. am Mittag *published extracts from Hauptmann's rhyming intertitles. For the preview screenings simultaneously scheduled in Berlin, Hamburg, Frankfurt,*

inserirle tutte nelle copie da proiettare appena due giorni dopo in anteprima simultanea a Berlino, Amburgo, Francoforte, Düsseldorf, Lipsia, Breslau e Monaco. Hans Kyser, autore della sceneggiatura, scrisse in seguito una polemica lettera aperta, pubblicata sul *B.Z. am Mittag* del 1mo settembre, pronunciandosi contro il coinvolgimento di Hauptmann nel film; il sottotitolo dell'articolo era "Sul disaccordo a proposito delle didascalie di *Faust*". Pur ammettendo di non aver visto il film con le didascalie di Hauptmann, Kyser temeva che il testo in rima avrebbe impresso al film un "carattere letterario" in contrasto con "la forza visionaria della sua componente visiva". La lettera di Kyser fu riprodotta su quasi tutti i quotidiani e periodici dell'epoca, ciascuno con i propri commenti sull'argomento. Dopo una proiezione privata di *Faust* con le didascalie di Hauptmann, Neumann si rivolse alla moglie dello scrittore, Margarete, implorandola di convincere il consorte a "rivedere" e "rendere più accessibili" le "assai profonde" didascalie in rima: "nel momento in cui la già esigua percentuale di spettatori in grado di pensare avrà finalmente compreso un solo verso, trecento metri di pellicola saranno passati attraverso il proiettore". Neumann proclamò la sua profonda convinzione che "la mentalità del pubblico cinematografica è quella di un bambino di otto anni". Nonostante ciò, Hauptmann ignorò la richiesta di Neumann.

All'inizio di ottobre, l'Ufa annunciò che le didascalie di Hauptmann non sarebbero state incluse nel film, ma che il loro testo sarebbe apparso nel libretto di sala distribuito in occasione della proiezione inaugurale di *Faust* all'Ufa Palast am Zoo di Berlino, prevista per il 14 ottobre. Il fatto che il film sia stato sottoposto due volte all'esame dell'ufficio tedesco di censura a Berlino, il 17 agosto 1926 e poi il 26 ottobre dello stesso anno, sembra suggerire che il film abbia subito ulteriori revisioni durante quel periodo. Se si confrontano le didascalie (tuttora esistenti) della copia lavoro - proiettata con ogni probabilità nelle anteprime - con le cosiddette "didascalie Kyser", si riscontrano almeno 36 discrepanze, a volte importanti; lo stesso vale per il testo delle didascalie riprodotte sul secondo permesso di proiezione (anch'esso conservato) promulgato dall'ufficio tedesco di censura, che corrisponde quasi certamente a quelle presenti sulla versione presentata alla *première* di Berlino.

Non sappiamo con certezza se il film sia mai stato mostrato in pubblico con le didascalie di Hauptmann. Nei suoi inserti pubblicitari, Parufamet affermò che il dibattito sulle didascalie di Hauptmann si estese a località anche remote. Gli annunci sui quotidiani sulla prima proiezione di *Faust* in Estonia (Tallinn, 2 dicembre 1926) fanno esplicito riferimento al nome di Hauptmann. Non si può dunque escludere del tutto che le didascalie di Hauptmann siano state utilizzate in forma tradotta per qualche versione estera del film.

La ricostruzione di *Faust* qui presentata, con le didascalie di Gerhart Hauptmann, è la riproduzione digitale di una copia della versione originale tedesca, realizzata nel 1997 da Luciano Berriatúa. Le inquadrature contenenti "salti" di immagine, dovuti all'inserzione di didascalie supplementari poi rimosse, sono state sostituite con quelle derivate da una copia ricavata da un altro negativo, montato nel 1932 per

Düsseldorf, Leipzig, Breslau, and Munich two days later, it was already too late for the new titles to be added to the prints. Hans Kyser, the author behind the film's screenplay, subsequently wrote a polemic against Hauptmann's involvement on the film in the form of an open letter, subheaded "On the Disagreement Surrounding the FAUST Titles," which was published in B.Z. am Mittag *on September 1. Although he admitted to not having seen the film with Hauptmann's titles, Kyser was nonetheless concerned that due to the very fact they were written in rhyming verse the film would be imbued with a "literary character" that would deter from the "visionary strength of its visual composition". Virtually every newspaper and magazine subsequently printed Kyser's letter, offering their own responses on the subject of Hauptmann's rhyming titles in the process. Following an internal screening of* Faust *with Hauptmann's titles, Ufa manager Neumann contacted Hauptmann's wife Margarete and urged her to talk her husband round to "revising" and "popularizing" his "deeply profound" rhyming titles for* Faust*: "By the time the small percentage of the audience that is even capable of thinking has finally understood the verse, the film has already progressed a further 300 ft." Neumann bragged that for several years his closely held belief had been that "the mindset of the cinema-going audience is equivalent to an eight-year-old child's." Hauptmann did not accede to Neumann's request.*

At the start of October, Ufa announced that Hauptmann's titles would ultimately not feature in the film, but would be published in the accompanying program brochure for the premiere screening at the Ufa Palast am Zoo in Berlin on 14 October. The fact that the film was submitted to the German film censor's office in Berlin twice, on 17 August 1926 and again on 26 October that same year, suggests that the film underwent further revisions during this period. No less than 36 at times vastly differing changes are evident if one compares the existing intertitles of the work print most likely presented in preview screenings with the so-called "Kyser titles", as well as the wording of the titles recorded on the surviving second screening permit issued by the German censor's office, which most likely corresponds to the version screened at the Berlin premiere.

It is not clear whether the film was ever publicly screened with Hauptmann's titles. In its trade advertisements, Parufamet mentioned the fact that the "debates" surrounding Gerhart Hauptmann's titles for Faust *had penetrated even the most remote areas. Newspaper advertisements for the Estonian premiere of* Faust*, which took place in Tallinn on 2 December 1926, made explicit reference to Hauptmann's name. It therefore cannot be ruled out that Hauptmann's titles may have served as the basis for translations into certain foreign languages.*

This reconstruction of Faust *featuring Gerhart Hauptmann's titles is based on a scan of a print of Luciano Berriatúa's 1997 reconstruction of the original German version. Shots marred by "jump cuts" due to the addition of extra intertitles have been substituted from a print made from the alternative negative that was assembled in 1932 for*

la riedizione del film in Germania. Qualche errore di montaggio è stato altresì corretto. La suddivisione del film in due parti distinte, qui riflessa nell'aggiunta di didascalie per ciascuna di esse, segue le esplicite indicazioni di Murnau contenute nel copione di ripresa. La sapiente traduzione inglese delle didascalie di Hauptmann è a cura di Elizabeth Tucker. – Stefan Droessler

the film's re-release in Germany. Occasional continuity errors have also been corrected. The division of the film into two distinct parts following explicit indications in Murnau's original shooting script has been respected with the addition of a corresponding title card. The sophisticated English translation of Hauptmann's titles was done by Elizabeth Tucker. – Stefan Droessler

GARDIENS DE PHARE (The Lighthouse Keepers) (FR 1929)

REGIA/DIR, MONT/ED: Jean Grémillon. SCEN: Jacques Feyder, dalla pièce di/*based on the play by* Paul Autier, Paul Cloquemin (08.03.1905, Théâtre du Grand Guignol, Paris). PHOTOG: Jean Jouannetaud (1928), Georges Périnal (1929). SCG/DES: André Barsacq. ASST: Jean Mamy, André Barsacq. CAST: Geymond Vital (*Yvon Bréhan*), Paul Fromet (*suo padre/Yvon's father*), Génica Athanasiou (*Marie*), Gabrielle Fontan (*sua madre/Marie's mother*). PROD: Société des Films du Grand Guignol. DIST: Films Armor. RIPRESE/FILMED: (1) 08-09.1928 (Studios Billancourt), (2) 04-05.1929 (Studios Gaumont-Buttes Chaumont); *locs:* Bretagne (Saint-Guénolé; Île-de-Bréhat; Perros-Guirec; Triagoz [faro/*lighthouse*]; Port-Blanc). PREMIÈRE: 25.09.1929 (Ciné-Max Linder, Paris). USCITA/REL: 4-17.10.1929 (Ciné-Max Linder, Paris); première (sd. vers.): 28.05.1930 (Artistic Cinéma, Paris). COPIA/COPY: 35mm, 1693 m. (orig. 2400 m.), 82' (18 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* FRA, ENG. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo (Komiya Collection).

Due uomini, un padre e suo figlio, dicono addio rispettivamente alla moglie e alla fidanzata, e si imbarcano per il loro turno di guardia sul faro, della durata di trenta giorni. Il figlio mostra al padre il segno di un morso subìto da un cane nel corso di una passeggiata con la sua promessa sposa. In quel periodo, la rabbia era stata diagnosticata nel villaggio. Ignorando questo pericolo, padre e figlio intraprendono il loro servizio di sorveglianza del faro, che deve essere acceso tutte le sere. Il padre sogna già la festa di matrimonio del figlio, ma quest'ultimo è ormai febbricitante, e le sue condizioni si deteriorano. Il padre non può cercare aiuto, poiché si è scatenata una tempesta e il mare è in burrasca. Il figlio diventa sempre più aggressivo, e impedisce al padre di riaccendere il faro proprio mentre una nave in difficoltà ha attivato la sirena di allarme. A terra, le donne sono informate dell'epidemia di rabbia; il padre ingaggia una furibonda lotta con il figlio e finisce per gettarlo nel vuoto. Sconvolto dagli eventi, l'uomo riaccende infine il faro.

Il melodramma di Autier e Cloquemin conobbe un grande successo di pubblico, sia a teatro (dove la *pièce* rimase in cartellone al Grand Guignol per molti mesi) che in libreria (il libro conobbe otto riedizioni fra il 1905 e il 1928) e al cinema. Un primo adattamento fu prodotto in Turchia nel 1923 per la regia di Muhsin Ertugrul con il titolo *Kiz Kulesinde bir facia* ("Tragedia alla torre della Vergine").

Nato nel 1901 a Bayeux in Normandia da una famiglia di umili origini, Jean Grémillon ebbe due maestri: il regista Charles Dullin, che fondò nel 1927 il "Cartel des quatre" con Jouvet, Baty e Pitoëff e che produrrà *Maldone* (1928), di cui interpreta pure il ruolo principale; e il cineasta Jacques Feyder, uno dei più brillanti artisti della sua generazione e autore dell'adattamento cinematografico del dramma *Gardiens de phare*. La presenza di questi due numi tutelari è un'eloquente indicazione delle ambizioni artistiche del giovane Grémillon. La musica originale del film, considerata perduta, era stata composta dallo stesso Grémillon, che aveva studiato alla Schola Cantorum sotto la guida di Vincent d'Indy.

A father and son bid farewell, one to his wife, the other to his fiancée, and set off in a boat for a thirty-day duty as lighthouse keepers. Yvon shows his father the bite inflicted by a dog during a stroll with his fiancée; in the meantime, rabies has been diagnosed in their village. Unaware of the danger, the two men take turns watching the lighthouse, which must be lit every night. Père Bréhan imagines the party planned for the wedding, but soon the feverish Yvon feels increasingly ill. His father cannot seek help because a storm has blown up and the sea is raging. Yvon becomes more and more aggressive, preventing his father from relighting the lighthouse, while a ship in distress sounds its siren. While the women on shore learn about the rabies epidemic and realize what is happening, Bréhan fights with Yvon and pushes him into the void. Overwhelmed with grief, he lights the beam again.

Autier and Cloquemin's melodrama was a huge popular success – theatrically (its run at the Grand Guignol lasted several months), in print (the book went through eight editions between 1905 and 1928), and in cinemas. The first film version was made in Turkey in 1923 by Muhsin Ertugrul with the title Kiz Kulesinde bir facia *(The Tragedy at Kizkulesi).*

Born in 1901 in Bayeux, Normandy, in modest circumstances, Jean Grémillon had two mentors: the director Charles Dullin, a founder (with Louis Jouvet, Gaston Baty, and Georges Pitoëff) of the Cartel des Quatre *(Group of Four) in 1927, and the producer of* Maldone *(1928), in which he played the title role; and Jacques Feyder, one of the most brilliant filmmakers of his generation, who created the cinema cutting continuity of the play* Gardiens de phare. *This prestigious dual ancestry should account for an understanding of the young director's artistic creed. The original music for* Gardiens de phare, *which remains lost, was composed by Grémillon himself; he had been trained at the Schola Cantorum in Paris, where he studied with Vincent d'Indy.*

Il ruolo principale fu affidato a Geymond Vital (1897-1987), attore della compagnia di Charles Dullin presso il Théâtre de l'Atelier, per il quale lavorò regolarmente a partire dal 1922. Aveva già recitato in cinque film, fra i quali *Un Chapeau de paille d'Italie* di René Clair (1928), *Maldone* di Grémillon (dove interpreta la parte del fratello di Maldone), e *La Zone* di Georges Lacombe (un film prodotto, al pari di *Maldone*, da Charles Dullin).

Le riprese iniziarono nell'agosto 1928 ma furono interrotte in seguito alla realizzazione di numerose scene in esterni a causa di un grave incidente stradale di cui era stato vittima Gilbert Dalleu, che era stato ingaggiato nel ruolo di papà Bréhan ma al quale dovettero amputare un braccio. Paul Fromet riprese il ruolo l'anno seguente, e tutte le scene furono girate una seconda volta. Dalleu morì due anni dopo l'aggravarsi delle sue ferite.

Gardiens de phare è un film originale per diversi motivi: da una parte per la sua dimensione documentaristica, concernente la vita quotidiana sul faro e quella delle donne sulla terraferma, che raccolgono i resti di navi naufragate; dall'altra per la straordinaria architettura luministica del faro e per le vedute del mare che lo circonda; a ciò si aggiunge l'audace costruzione narrativa, che intreccia le scene del tempo presente (con un montaggio alternato tra il faro e la terraferma), un episodio del passato (la passeggiata dei fidanzati sulla spiaggia), una scena di "anticipazione" (il matrimonio), e infine gli incubi del ragazzo devastato dalla rabbia.

Il montaggio è anch'esso basato sull'opposizione plastica fra il mare, elemento in continuo agitarsi nella sua distesa aperta, evanescente e illimitata, e le vedute del faro, stabile, fisso, dai contorni ben definiti; l'operatore, Georges Périnal, riprende il più delle volte il mare in forma di onde schiumanti che si infrangono in una violenza disordinata, mentre la luce del faro, vista dall'interno, è al contrario un'architettura luminosa complessa ma perfettamente geometrica: le inquadrature dal basso dell'enorme lampada che ruota su se stessa colgono riflessi frastagliati all'infinito dalle sue lame metalliche, producendo un effetto di ciclopica potenza. In questo scontro di giganti tra il faro e il mare, gli uomini sono vittime più che arbitri, quasi come se il padre debba sacrificare il proprio figlio per placare la collera degli elementi (viene qui in mente Agamennone che sacrifica Ifigenia per permettere alla flotta greca di attaccare Troia). L'ostilità della natura è parimenti evocata dalla rabbia di cui è affetto il cane, e che condanna il giovane a una morte orribile. A questo confronto fra l'uomo e la natura si aggiunge la separazione fra gli uomini e le donne rimaste sulla terraferma, lacerate fra il timore e la speranza; gli uni e le altre non sono uniti che dal ricordo, dal sogno, e dai loro fantasmi. In virtù di questa messa in scena cosmica, Grémillon ha trasformato il melodramma in tragedia.

La versione originale del film fu per lungo tempo considerata "dispersa in mare", secondo l'immaginifica espressione dello stesso Grémillon. Una copia fu finalmente trovata in Danimarca nel 1954. Grémillon intendeva comporre una nuova musica di accompagnamento al film, ma morì nel 1959 senza poter realizzare il suo progetto. – Geneviève Sellier

La copia qui presentata proviene dalla collezione di Komiya Tomijiro

The main character is played by Geymond Vital (1897-1987), a member of Charles Dullin's troupe at the Théâtre de l'Atelier and a regular actor there since 1922. Vital already had five film credits, including (all in 1928) René Clair's Un Chapeau de paille d'Italie*, Grémillon's* Maldone *(in which he plays Maldone's brother), and Georges Lacombe's* La Zone *(produced, like* Maldone*, by Charles Dullin).*

The film is original in various ways: it has a documentary quality, recording life and work in the lighthouse, and the women who harvest seaweed on shore; it conveys the extraordinary architectural luminosity inside the lighthouse and the views of the swollen sea around it. It also has an audacious narrative, intertwining scenes in the present (intercutting land and lighthouse), the past (the betrothed couple walking on the beach), the anticipated future (the marriage), and the nightmares of the rabies-stricken son.

The editing also plays on the opposition of plastic forms: the entirely motion-filled element of the sea, open, evanescent and boundless, versus views of the lighthouse, stable, grounded, and with a crisp outline. Cameraman Georges Périnal's shots of the sea most often involve foaming waves shattering in disordered violence, whereas the light of the lighthouse seen from within is, on the contrary, a complex but perfectly geometrical luminous architecture: the low-angle shots of the enormous lamp turning on itself frame reflections cut into infinite segments by the metal awnings, and convey an effect of cyclopean power. In this epic combat between the lighthouse and the sea, men are victims rather than referees; it is as if the father had to sacrifice his son in order to calm the anger of the elements (one thinks of Agamemnon sacrificing Iphigenia so that the Greek fleet could attack Troy). Likewise, the hostility of nature is evoked by rabies, which seizes the dog and condemns the young man to a ghastly death. The conflict between mankind and nature also extends to the separation between the men and their women on shore, divided between fear and hope; they are united solely through memory, dream, or fantasy. Grémillon's cosmic staging transforms melodrama into tragedy.

Shooting began in August 1928 but the production was interrupted, with many exteriors already completed, by a serious car accident after which Gilbert Dalleu (who was playing Bréhan, the father) had to have his right arm amputated. Paul Fromet was cast in the role in 1929 and all the scenes were started anew. Dalleu died as a result of his injuries in 1931.

The original film was long considered "lost at sea", to use Jean Grémillon's picturesque expression; it was only in 1954 that a copy was found in Denmark. Grémillon had planned to write a new musical score himself, but died in 1959 before he could achieve his goal. – Geneviève Sellier

The print shown here comes from the collection of Komiya Tomijiro, now preserved at the National Film Archive of Japan

presso il National Film Archive of Japan, già noto come National Film Center. Essa è tratta da uno splendido positivo di prima generazione, stampata per la distribuzione nei paesi di lingua inglese, che mette in particolare risalto le qualità luministiche della fotografia di Jean Jouannetaud e Georges Périnal. [NdR]

(formerly known as the National Film Center). The copy derives from a beautiful first-generation positive struck for distribution in English-speaking countries, whose subtle grading enhances Jean Jouannetaud's and Georges Périnal's pictorial tour de force. *[Ed.]*

Prima mondiale del restauro 2019 / *World premiere of the 2019 restoration*

JOAN THE WOMAN (Giovanna D'Arco) (US 1916)
REGIA/DIR: Cecil B. DeMille. SCEN: Jeanie Macpherson. PHOTOG: Alvin Wyckoff. SCG/DES: Wilfred Buckland; *art dept. supv:* Samuel De Vall. COST: Alpharetta Hoffman. ASST DIR: Mr. Horwitz, Claude H. Mitchell, Starrett Ford, Cullen Tate. LIGHTING: Howard Ewing. STUNTS: Leo Nomis. CAST: Geraldine Farrar (*Giovanna d'Arco/Joan of Arc*), Raymond Hatton (*Charles VII*), Hobart Bosworth (*General La Hire*), Theodore Roberts (*Cauchon*), Wallace Reid (*Eric Trent*), Charles Clary (*La Tremouille*), James Neill (*Laxart*), Tully Marshall (*L'Oiseleur*), Larry Peyton (*Gaspard*), Horace Bernard Carpenter (*Jacques d'Arc*), Lillian Leighton (*Isambeau*), Marjorie Daw (*Katherine*), Stephen Gray (*Pierre*), Ernest Joy (*Robert de Beaudricourt*), John Oaker (*Jean de Metz*), Hugh B. Koch (*duca di Borgogna/Duke of Burgundy*), William Conklin (*Giovanni II di Lussemburgo/John of Luxembourg*), Walter Long (*boia/executioner*), William Elmer (*Guy Townes*), Emilius Jorgensen (*Michael*), Cleo Ridgely (*la favorita del re/King's favorite*), Clarence H. Geldert (*colonello/Colonel [*prologo/*prologue], conte/Count Dunois [*storia principale/*main story]*), Pomeroy Cannon, Fred L. Wilson, Ernest Butterworth. PROD: Jesse L. Lasky, Cardinal Film Corporation. DIST: Cardinal Film Corporation. USCITA/REL: 25.12.1916. COPIA/COPY: DCP, 148' (da una copia 35mm in nitrato, imbibita e virata, con sequenze a colori realizzate con il sistema Handschiegl/*from a 35mm tinted and toned nitrate positive with Handschiegl color sequences*, 10,456 ft. [orig. 11 rl.], 18 fps; 19 fps per la battaglia delle torri nel rullo 7 / *for the battle of the towers in Reel 7*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Joan the Woman è il risultato della quarta collaborazione fra Cecil B. DeMille e la cantante lirica Geraldine Farrar. È l'unico film da lei realizzato durante la sua seconda stagione di attività in California; le riprese furono effettuate dal 19 giugno al 7 ottobre 1916. La sceneggiatura fu scritta da Jeanie Macpherson e dallo stesso DeMille, grande ammiratore del romanzo di Mark Twain *Personal Recollections of Joan of Arc* (1896). Questo è anche il terzo film della Farrar con il co-protagonista Wallace Reid, che interpreta il doppio ruolo di un gentiluomo del quindicesimo e del ventesimo secolo, Eric Trent.
Nella sua disincantata recensione al film su *The New Republic* (28 aprile 1917), Vachel Lindsay coglie la combinazione di afflato romantico e virilità nell'interpretazione della Farrar, osservando che "il film della Lasky trasforma [Giovanna] in una Venere in uniforme", definendo "leziosa" l'interpretazione di Reid. Come prevedibile, il film ritrae i personaggi maschili con connotati negativi: Giovanna è circondata da uomini incompetenti, vigliacchi e assetati di sangue, che accolgono l'eroismo e lo spirito di sacrificio femminile con derisione e crudeltà. In esso si suggerisce che Giovanna ha ogni diritto di esigere il sacrificio di Eric in una missione suicida nel 1916 come penitenza per la perfidia degli inglesi nel 1431, ma i loro peccati sembrano attribuiti al debole e meschino Eric così come ai nobili britannici del Quattrocento. Nel presentare Giovanna come colei che richiede agli uomini una dedizione almeno pari alla sua, il film mette in evidenza un fascino per la forza muliebre durante il periodo bellico, forse per compensare il comportamento "effeminato" degli uomini nelle trincee (nel prologo vediamo un soldato che si punge un dito mentre rammenda un calzino). Questa Giovanna del grande schermo potrebbe essere sì la

Joan the Woman *was opera diva Geraldine Farrar's fourth collaboration with Cecil B. DeMille. In production from 19 June to 7 October 1916, it was the only film made during her second season in California. The script was prepared by Jeanie Macpherson and DeMille, who greatly admired Mark Twain's 1896 novel* Personal Recollections of Joan of Arc. *It was Farrar's third film with co-star Wallace Reid, who plays a 15th- and 20th-century Englishman, Eric Trent.*
Vachel Lindsay's disenchanted review in The New Republic *(28 April 1917) captures the combination of romantic longing and virility in Farrar's interpretation of Joan by observing that "the Lasky photoplay turns [Joan] into Venus in Armor," while he dismisses her co-star as "simpering." The film's presentation of masculinity is predictably critical – Joan is surrounded by incompetent, bloodthirsty, or cowardly men who reward female bravery and self-sacrifice with derision and cruelty. It proposes that Joan has the right to demand Eric's sacrifice during a suicide mission in 1916 as penance for the perfidy of the English in 1431, but those sins appear to be at least as specific to weak and hangdog Eric as they were general to the English lords of 1431. In framing Joan as requiring male self-sacrifice to match her own, the film manifests current wartime fascination with a female strength that might compensate for the enforced "feminization" of men in the trenches (we see one soldier darning a sock and pricking his finger in the prologue). This screen Joan may be a victim of masculine connivance, but Farrar's "sturdy country*

Joan the Woman, 1916: Jeanie Macpherson, Alvin Wyckoff. (Coll. Cecil B. DeMille, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

vittima della collusione fra maschi, ma la "schietta ragazza di campagna" impersonata dalla Farrar è anche un uomo migliore di tutti quelli che la circondano: è coraggiosa, leale, onesta, e sa amare castamente, una qualità qui presentata come squisitamente femminile. In una delle immagini più potenti del film, essa è presentata come un Cristo del quindicesimo secolo, crocifisso all'ombra di un fiore di giglio.
Come ci si potrebbe aspettare da DeMille, il film è un'impressionante occasione di spettacolo, in questo caso soprattutto lo spettacolo

maiden" is also a better man than any of those who surround her: brave, loyal, honest, and chastely loving – with the last quality presented as quintessentially feminine. In one of the film's most arresting images, she is presented as a 15th-century Christ crucified on the shadow of the fleur-de-lis.
As one would expect of DeMille, the film concentrates mightily on spectacle, in this instance primarily the spectacle of war in both present and past eras. While this would appear to

della guerra, nel tempo presente così come nelle epoche passate. Benché ciò appaia come un pretesto per glorificare l'ambizione militare maschile, le sofferenze fisiche ed emotive di Giovanna suggeriscono invece che la guerra è un fenomeno squisitamente autopunitivo. Molti resoconti sulla riprese del film alludono agli sforzi fisici necessari alla lavorazione: nonostante la sua enorme importanza per la società di produzione in quanto diva del teatro d'opera degli anni Dieci, in molte occasioni la Farrar dovette sottoporsi ad azioni spiacevoli e rischiose. L'assalto a La Tourelle le impose una buona dose di ruvido contatto fisico con le comparse dell'esercito francese e inglese; nonostante la sua innata paura dei cavalli, la Farrar girò alcune scene in sella finché fu sostituita da una controfigura; e nella sequenza del rogo ci furono pericoli, anche molto seri. Affettuosamente soprannominata "la nostra Gerry", Farrar partecipò alla lavorazione con entusiasmo e spirito di collaborazione, nonostante la sua statura di diva. I suoi stretti rapporti con la Germania, dove aveva studiato canto prima della guerra (e dove pare avesse avuto una storia d'amore con il principe Guglielmo) resero la sua partecipazione al progetto un'eloquente dimostrazione del suo patriottismo. A parte la recensione di Vachel Lindsay, il film ricevette commenti positivi, anche se la sua interpretazione sopra le righe e a spada tratta – che ricordavano alcune fra le sue robuste prestazioni sul palcoscenico – suscitarono ammirazione ma anche ostilità.

Durante la lavorazione di *Joan the Woman* la Famous Players-Lasky era in fase di consolidamento; una nuova società, la Cardinal Film Corporation, era stata istituita specificamente allo scopo di produrre e distribuire il film. Jesse Lasky sperava che l'uscita del film di D.W. Griffith *Intolerance* nel settembre 1916 avrebbe fatto da battistrada a quella di *Joan the Woman*, che fu presentato alla fine di dicembre del 1916. La lunghezza del film (le riviste d'epoca parlano di 11 bobine) fecero tuttavia sì che i suoi incassi furono inferiori alle aspettative, soprattutto nelle zone rurali degli Stati Uniti, e gli esercenti implorarono tagli al fine di aumentare gli introiti. DeMille accettò infine di accorciare la pellicola a otto bobine per la distribuzione su base statale, a condizione che il prologo e l'epilogo sulla guerra di trincea in Francia fossero lasciati intatti. Più avanti, al momento di affidare il film ai distributori indipendenti, il film dovette subire tagli ulteriori. Nel novembre 1917 il *Moving Picture World* scrisse che la filiale distributiva della Famous Players a Detroit avrebbe ridotto il film a "circa sei bobine". Fu sottoposto a un'ennesima riduzione in Francia, dove il film contiene altri tagli, compresa l'eliminazione della storia-cornice a soggetto britannico.

Se *Intolerance* non è mai scomparso dagli schermi, *Joan the Woman* non è altrettanto noto, sebbene DeMille lo abbia considerato come una delle sue opere migliori, al punto da includerla nel 1923 nella sua lista dei sei migliori film nella storia del cinema; nel 1951 il film non era più nel suo elenco dei suoi dieci film preferiti (il fatto che ce ne fossero altri quattro diretti da lui stesso dimostra che la modestia non era il suo forte). Nonostante ciò, *Joan the Woman* fu ogni tanto riproposto all'attenzione degli appassionati negli anni a seguire: un saggio

glorify male military ambition, Joan's physical and emotional suffering suggests that war is appropriately self-punishing. Most accounts of the production note the physical difficulties of making the film – despite her value to the company and as the pre-eminent American opera singer of the 1910s, Farrar was repeatedly required to do unpleasant and risky things. The storming of La Tourelle involved a certain amount of rough handling by both "French" and "English" extras; although frightened of horses, Farrar rode one in some scenes until she was replaced with a stuntwoman; and the immolation scenes were fraught with the potential for injury, or worse. Affectionately nicknamed "Our Gerry," Farrar was a game and enthusiastic participant in the filming, her eminence as a diva notwithstanding. Her close connections to Germany, where she was trained in opera before the war (and was rumored to have had an affair with Crown Prince Wilhelm), made her participation in this project a useful demonstration of her patriotism. Vachel Lindsay's review notwithstanding, the film generally received warm notices, although Farrar's fleshy, sword-waving performance – reminiscent of some of her commanding acting on the opera stage – elicited both admiration and hostility.

Famous Players-Lasky was in the midst of being consolidated while Joan the Woman *was in production, and a dedicated company, the Cardinal Film Corporation, was formed to produce and distribute it. Jesse Lasky hoped that the premiere of D.W. Griffith's epic* Intolerance *in September 1916 might pave the way for the reception of* Joan the Woman*, which was released in late December 1916. However,* Joan*'s considerable length (American trade papers say that it was released at 11 reels) created the circumstances for weaker than expected box office, especially in the American heartland, and exhibitors pleaded for cuts to improve their takings. DeMille finally agreed to allow states-rights buyers to cut the film to 8 reels, but insisted that the prologue and epilogue relating the narrative to trench warfare in France be retained. Later in its run, distributed by independent outlets, it suffered further cuts. In November 1917* Moving Picture World *reported that the Famous Players Film Service in Detroit would be reducing it to "about six reels". It endured further excisions in France: The French version of the film omits the Britain-focused framing narrative, and makes other cuts.*

While Intolerance *has never receded from view,* Joan the Woman *is not nearly as well known, although DeMille thought very highly of it among his own works, numbering it among the six best films of all time in 1923; by 1951, it had dropped from his personal list of the ten best films (that the list contained four other DeMille films suggests diffidence wasn't an issue!). Nonetheless, in years to come the film was*

fotografico uscito nel 1930 su *Screenland*, "Roles the Stars Would Like to Play" ("I ruoli che le stelle del cinema vorrebbero interpretare") contrappose un'"eterea" Loretta Young alla più robusta ed energetica Farrar. All'epoca dell'uscita del film su Giovanna d'Arco diretto nel 1948 da Victor Fleming, con Ingrid Bergman nel ruolo della protagonista, *Variety* definì la versione di DeMille come la migliore "saga di Giovanna" prodotta negli Stati Uniti fino a quel momento. Il film sarà comunque ricordato con ogni probabilità nel novero delle molte versioni della leggenda di Giovanna, o delle opere cinematografiche sull'esperienza della prima Guerra Mondiale. – Anne Morey

periodically recalled to the attention of film fans: a 1930 Screenland *photo essay on "Roles the Stars Would Like to Play" contrasted an "ethereal" Loretta Young with the more earthy, forceful Farrar. At the time of the production of the 1948 Victor Fleming film starring Ingrid Bergman as Joan,* Variety *rated DeMille's version as the most distinguished previous American treatment of the "Joan saga." The film is thus most likely to be remembered in the context of treatments of the Joan legend or filmmaking representing the experience of the First World War. – Anne Morey*

OTETS SERGII [Padre Sergio / *Father Sergius*] (RU 1917)

REGIA/DIR: Yakov Protazanov (+ Alexander Volkov). SCEN: Alexander Volkov, dal racconto di/*based on the short story by* Lev Tolstoy (1890-98). PHOTOG: Fedot Burgasov, Nikolai Rudakov. SCG/DES: Vladimir Baliuzek, Aleksandr Loshakov. COST: Nikolai Vorobiov. ASST DIR: Andrei Brei, Aleksandr Ivanovskii, Kozlova, Georgii Mechikov. TRUCCO/MAKE-UP: Aleksei Shargalin. STILL PHOTOG: Aleksandra Orlova. MUS: Vladimir Yevgenii Bukke. CAST: Ivan Mozzhukhin (*Il principe Kasatsky, poi Padre Sergio/Prince Kasatsky – later Father Sergius*), Olga Kondorova (*la contessa/Countess Korotkova*), Vera Dzheneyeva (*Maria, sua figlia/Mary, her daughter*), Yevgenii Gaidarov (*Nicola I/Nicholas I*), Nikolai Panov (*il padre di Kasatsky/Kasatsky's father*), Natalia Lisenko (*Makovkina, una donna divorziata/a divorcee*), Iona Talanov (*mercante/merchant*), Vera Orlova (*sua figlia/his daughter*), Piotr Baksheyev (*giovane monaco/young monk*), Polikarp Pavlov (*facchino del monastero/monastery porter*), Nikolai Rimskii (*vescovo/bishop*), Aleksandr Ivanovskii (*chierichetto di Padre Sergio/Father Sergius's ostiary*). PROD: I. Yermoliev. USCITA/REL: 14.05.1918; *orig. l:* 1920 m. COPIA/COPY: 35mm, 2161 m., 104' (18 fps); did./*titles:* RUS, sbt. FIN, SWE. FONTE/SOURCE: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI), Helsinki.

"Il gioiello sulla corona del cinema prerivoluzionario"; "il punto esclamativo nella carriera di Mozzhukhin"; "il film che ha dato gloria al cinema russo"; "un trionfo nel mezzo della monotonia filistea"; "l'unica grande opera del cinema russo delle origini": tutto questo è stato scritto a proposito di *Padre Sergio* dagli studiosi di oggi e dai critici del periodo. In verità, a giudicare dalle memorie e dai saggi pubblicati fra gli anni Trenta e gli anni Ottanta, si ha l'impressione che il cinema pre-sovietico non sia degno di essere ricordato se non per le due collaborazioni fra Yakov Protazanov e Ivan Mozzhukhin, *La dama di picche* e *Padre Sergio*.

Alla luce di quanto sopra, è il caso di notare che nessuno dei due film fu accolto con particolare entusiasmo all'epoca della loro prima uscita. *La dama di picche*, uscito nel 1915, anno d'oro dell'industria del cinema russo, ha però fatto presto a maturare: tre anni dopo lo si considerava già un classico. *Padre Sergio* fu invece distribuito nel maggio 1918, in piena guerra civile. E negli anni Venti tutti i film pre-sovietici erano considerati obsoleti, se non addirittura controrivoluzionari. Quando *Padre Sergio* fu rieditato in sordina nel 1928 vi furono proteste nella stampa, e accuse di propaganda clericale.

In verità non c'era nulla di clericale né di propagandistico in *Padre Sergio*. Si può dire anzi che si tratti di un'opera essenzialmente post-rivoluzionaria. Il film non avrebbe mai potuto vedere la luce prima del febbraio 1917, per via della censura del Sacro Sinodo. Interni di chiese, prelati e cerimoniali religiosi erano rigorosamente proibiti nei film a soggetto; senza contare che la radicale filosofia cristiana coltivata per proprio conto da Leone Tolstoi gli era valsa la scomunica da parte della chiesa russa ortodossa. *Padre Sergio* fu una delle molte opere di Tolstoi in cui

"The crown jewel of pre-Revolutionary cinema," "the final chord of Mozzhukhin's career," "a film that brought glory to Russian cinema," "a feast in the midst of philistine monotony," "the only big achievement of early Russian cinema" – all this has been written about Father Sergius *by contemporaries and scholars. In fact, upon reading memoirs and scholarly papers from the 1930s-1980s, one might get the impression that there was basically nothing worth remembering in pre-Soviet cinema except for two collaborations between Yakov Protazanov and Ivan Mozzhukhin,* The Queen of Spades *and* Father Sergius.

In view of this, it is particularly interesting that both films were not particularly well received at the time of their initial release. But The Queen of Spades, *which premiered in 1915, at the peak of the Russian film industry, managed to ripen fast: three years later it was already regarded as a classic.* Father Sergius *was released in May 1918, in the midst of the civil war. And by the 1920s all pre-Soviet film production was considered outdated, if not counter-revolutionary. When* Father Sergius *was quietly re-released in 1928, there were protests in the press and accusations of clerical propaganda.*

In reality Father Sergius *was anything but clerical propaganda. It is, in fact, an essentially post-Revolutionary work. It could never have been released before February 1917 because of the Holy Synod censorship. The interiors of churches, clergymen, religious ceremonies – all were completely forbidden in narrative films. Let alone that Leo Tolstoy's radical self-developed*

egli criticava l'ipocrisia della chiesa ortodossa in quanto istituzione; il testo fu pubblicato postumo, nel 1911; alla fine del decennio esso era ancora considerato qualcosa di nuovo, di molto attuale, e di abbastanza scandaloso.

Un adattamento cinematografico di *Padre Sergio* non avrebbe potuto neppure essere approvato da una censura laica, poiché qualsiasi rappresentazione della famiglia reale era soggetta all'approvazione del Ministero della Corte; e Nicola I, bisnonno dello zar Nicola II, è qui rappresentato come un personaggio immorale e infido.

Protazanov era un grande appassionato del racconto di Tolstoi, e aveva coltivato per anni l'idea di portarlo sullo schermo. Si tuffò dunque in questo progetto subito dopo la rivoluzione. Il film fu ampiamente pubblicizzato, e subito annunciato come un campione d'incassi. Va anche detto che, fin dalle sue origini, il cinema russo era affascinato dalla figura di Tolstoi, e che quasi tutti gli adattamenti dalle sue opere (nonché le sue apparizioni sullo schermo) erano accolte con trepidazione e ampiamente dibattute.

Le cerimonie religiose sono qui mostrate con evidente gusto per il dettaglio: non solo perché erano stati frutti proibiti per molti anni, ma anche perché Protazanov si era sempre interessato alla vita del clero, con tutte le sue meccaniche e le sue sotterranee ramificazioni. Eppure, cosa molto interessante, benché il film prenda il via come un sontuoso dramma in costume (con due scenografi dai gusti diametralmente opposti), nella parte più propriamente "religiosa" Protazanov riduce al minimo le scenografie e gli accessori allo scopo di concentrarsi sulla recitazione.

Quasi tutto il personale artistico della società Ermolieff fu coinvolto nella produzione del film, e tenuto conto del suo notevole prestigio va notato che alcune grandi stelle dello schermo si limitarono a parti di scarsissimo rilievo. Vera Orlova, promettente attrice del Teatro Artistico di Mosca e protagonista della *Dama di Picche*, compare solo per un paio di minuti, nel ruolo di un'ottusa ninfomane intenta a sedurre il vecchio santone. La celebre Natalia Lisenko, moglie di Mozzhukhin e suo *partner* abituale sullo schermo, si limita addirittura a una sola scena (che potrebbe fra l'altro essere considerata come la sua prestazione migliore per il cinema russo). Nikolai Rimskii, giovane e ambizioso primattore nonché principale rivale di Mozzhukin nella società Ermolieff, è quasi irriconoscibile nel minuscolo ruolo di un vecchio vescovo.

Ma *Padre Sergio* è soprattutto una palestra di bravura per Ivan Mozzhukhin, l'innegabile "re dello schermo russo", noto per la sua versatilità e per il suo talento mimetico. Era particolarmente affascinato dalla prospettiva di interpretare il proprio personaggio in tutte le età e in tutti i suoi sviluppi psicologici, dall'irruenta adolescenza negli anni della scuola militare alla brillante figura di giovane ufficiale, a quella di maestoso prelato in un ricco monastero e infine a quella di un umile e anziano pellegrino, arrestato in quanto mendicante.

Nonostante la sua reputazione di sant'uomo e di guaritore, il Padre Sergio di Tolstoi rimane fondamentalmente il vanitoso principe Kasatsky, perennemente in lotta con il suo orgoglio e con il progressivo affievolirsi della propria fede. Nella versione filmata del racconto, egli

Christian philosophy led to his excommunication from the Russian Orthodox Church. Father Sergius *was one of several works by Tolstoy that criticized the hypocrisy of the Orthodox Church as an institution; it was published posthumously, in 1911, and by the end of the decade was still considered fresh, new, and rather scandalous.*

A film adaption of Father Sergius *wouldn't have passed secular censorship either, for the depiction of the royal family was possible only with the consent of the Ministry of Court, and Nicholas I, the great-grandfather of the current czar, Nicholas II, is portrayed here as an immoral and double-faced character. Protazanov was obsessed with Tolstoy's story, and cherished the idea of its adaptation for years. He plunged into this project right after the Revolution. It was highly publicized, and announced as a surefire blockbuster. It should also be said that, from its very first days, Russian cinema was magnetized by the figure of Tolstoy, and nearly all adaptations of his work (let alone personal appearances on screen) were highly anticipated and widely discussed.*

Religious ceremonies are demonstrated here with scrutiny – not only as the forbidden fruit of many years but also because of Protazanov's lifelong interest in clerical life with all its mechanics and undercurrents. But, what's interesting, though the film starts as a lavish costume drama (and there are two set designers of polar tastes), in the "religious" part Protazanov limits the use of sets and props to an absolute minimum, in order to concentrate on the acting.

Nearly all the artistic forces of the Yermoliev company were involved in the production, and, considering its status, some big stars of the screen were not above playing the smallest parts. Vera Orlova, a promising actress of the Moscow Art Theatre and the star of The Queen of Spades, *appears only for a couple of minutes, as a half-witted nymphomaniac girl who seduces the old holy man. The famous Natalia Lisenko, Mozzhukhin's wife and regular screen partner, also has just one scene in the film (which, it's worth noting, might be her finest achievement in Russian cinema). Nikolai Rimskii, a young and ambitious leading man, Mozzhukin's main rival at the Yermoliev company, is almost unrecognizable in a tiny role as an old bishop.*

But Father Sergius *is first and foremost a vehicle for Ivan Mozzhukhin, the undeniable "king of the Russian screen," known for his versatility and taste for mimicry. He was fascinated to portray all ages and phases of his character – from a fast-tempered teenager at a military school through a brilliant young officer, to a majestic priest in a rich monastery, and, finally, a humble elderly pilgrim arrested for panhandling.*

In spite of his reputation as a holy man and a healer, deep inside Tolstoy's Father Sergius is still the same vain prince Kasatsky, and most of his life he is struggling with his pride and increasing lack of faith. In the film version of the story he is

combatte più che altro con le tentazioni della carne; il che è del tutto logico, tenuto conto della fama di Mozzhukhin in quanto *sex symbol*, e più in generale dell'ossessivo interesse del cinema russo per le questioni sessuali.

Sul piano estetico, *Padre Sergio* appartiene comunque al cinema russo delle origini. A dispetto del materiale controverso e della convincente recitazione, va sottolineato che c'è ben poco di rivoluzionario nel montaggio e nelle interpretazioni (da questo punto di vista, il ben più modesto melodramma comico *La cameriera Jenny*, prodotto nello stesso anno, compie passi ben più radicali alla ricerca di un nuovo linguaggio). A conti fatti, *Padre Sergio* potrebbe non essere il "gioiello della corona", e di certo non è "l'unica grande opera" prodotta in Russia, ma rappresenta una linea di confine per l'intera tradizione del cinema russo prerivoluzionario. È un punto esclamativo, questo sì. In quanto tale, esso incarnò l'intero periodo per molte generazioni. – Peter Bagrov

largely fighting with the temptations of the flesh. This is quite logical, taking into account Mozzhukhin's fame as a sex symbol and the general obsession of early Russian cinema with sexual topics.

For, aesthetically, Father Sergius *still belongs to early Russian cinema. However hazardous the material and however convincing the acting, it should still be noted that there isn't much revolutionary in the editing or acting. (In this respect, Protazanov's unpretentious comedy melodrama* Chambermaid Jenny*, made that same year, is a much more radical step towards new film language.)* Father Sergius *might not be "the crown jewel" and it is definitely not "the only big achievement," but it draws a line under the whole tradition of pre-Revolutionary Russian cinema. A final chord indeed. And as such it embodied the whole period for several generations. – Peter Bagrov*

CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Programma a cura di / *Programme curated by* Thierry Lecointe & Robert Byrne

Il "cinematografo tascabile" di Léon Beaulieu: film perduti e riscoperti in flipbook *fin-de-siècle*

Dai peepshow ai GIF, le immagini animate hanno proliferato in quanto curiosità dentro e fuori le sale di proiezione lungo l'intero corso della loro storia. Negli Stati Uniti, la più nota fra queste invenzioni è il Mutoscope, un'apparecchiatura in legno per la visione individuale che creava un effetto di movimento girando una manovella. Ma è con il più semplice e portatile flipbook che questa illusione fu resa disponibile sul palmo della mano, più di un secolo prima dell'introduzione dello smartphone.

I primi flipbook precedono il cinema di quasi tre decenni. I libretti derivati da film nacquero insieme alle pellicole proiettate; ve ne sono esempi provenienti da Stati Uniti, Inghilterra, Germania, Spagna e Francia già dal 1896. In Francia, i fratelli Lumière concepirono il Kinora, un apparecchio attraverso il quale si facevano passare immagini "rilegate" dei loro film, mentre la società Gaumont utilizzò il tradizionale formato a libretto. Nuove ricerche sull'imprenditore francese Léon Beaulieu hanno tuttavia portato alla luce alcune sorprendenti rivelazioni.

Beaulieu realizzò i suoi primi flipbook alla fine del 1896, e la sua produzione si intensificò tra la fine del 1897 e l'inizio del 1898. Egli registrò il 9 marzo di quell'anno un brevetto per un "trascinatore meccanico", un semplice apparato destinato alla visione di ciò che egli chiamò "cinematografi tascabili". Nel corso della sua breve attività produttiva (1896–1901), la sua ditta fu quantomeno nomade. Gli indirizzi riportati sui flipbook, confermati dagli annuari delle imprese commerciali parigine, riportano cinque luoghi diversi, uno per ogni anno di attività. L'ultimo, 257 rue Saint-Denis in Paris, è datato 22

Léon Beaulieu's Pocket Cinematograph: Lost films discovered in* fin-de-siècle *flipbooks

From peep shows to GIFs, moving images have proliferated as novelties inside and outside the movie theater since the invention of motion picture photography. In America, the most well-known of the early inventions is the Mutoscope, a single-viewer wooden cabinet that created the illusion of movement with the crank of a handle. But it was the simple and portable flipbook that put this illusion in the palm of the hand, more than a century before the smartphone came along.

The earliest flipbooks pre-date motion pictures by nearly thirty years. Books derived from motion pictures came hand-in-hand with the advent of projected films, and examples were produced in the United States, England, Germany, Spain, and France as early as 1896. In France, the Lumières developed the Kinora, a viewer that cycled through bound images made from their films, while the Gaumont company used the traditional booklet form. However, recent research into Parisian manufacturer Léon Beaulieu has yielded some astonishing revelations.

Frenchman Léon Beaulieu manufactured his first flipbooks in late 1896, with his most productive period occurring from late 1897 to early 1898. On 9 March 1898 he registered a patent for a "mechanical stripper," a simple device for browsing what he called "pocket cinematographs." Over its brief years of operation (1896–1901), his business was fairly itinerant (to say the least). Addresses printed on his flipbooks and confirmed in Parisian business directories name five different business locations in as many years. The last address, 257 rue Saint-Denis in Paris, was

February 1901, anno della morte di Beaulieu all'età di 43 anni.
Della sua vita si sa ben poco. Aveva capelli castani, occhi grigi, ed era alto poco più di un metro e sessanta, ma a parte queste caratteristiche fisiche, quella più spiccata era la sua rozza personalità. I documenti del 1880 relativi al suo servizio militare all'età di vent'anni indicano che all'epoca aveva già perso entrambi i genitori. Sapeva leggere e scrivere, ma aveva completato solo le scuole elementari. Durante il suo periodo nell'esercito, fu imprigionato per due anni per "insulti e minacce a un superiore fuori servizio", e quando entrò nelle truppe ausiliarie nel 1885 gli fu negato il certificato di buona condotta. Fece altri due mesi di carcere per aggressione, seguiti da altri due anni per frode, e poi ancora due mesi per un'ennesima aggressione. Fu esonerato nel 1896 per asma e obesità. L'ultimo documento della sua fedina penale risale al 29 gennaio 1901, a poche settimane dalla morte, quando ricevette una multa di 100 franchi per un non meglio specificato comportamento immorale.
Il ricercatore Thierry Lecointe incontrò il nome di Beaulieu, e i suoi *flipbooks*, nel luglio 2013. Un collezionista tedesco aveva lanciato una sottoscrizione allo scopo di identificare un flipbook incompleto che a suo dire poteva raffigurare un film di Georges Méliès del 1986 sull'arrivo di un treno alla stazione di Vincennes. Non era stato possibile giungere ad alcuna conclusione definitiva sull'argomento, ma Lecointe decise di proseguire nell'indagine, convinto che le immagini del libretto contenessero indizi (come un'iscrizione sul motore, marchi sulla locomotiva e un vagone, e l'angolazione delle ombre) sufficienti ad identificare con certezza la stazione ferroviaria e il produttore del film originale. Non era cosa affatto semplice, perché fra il 1896 e il 1898 furono prodotti in Francia almeno 18 film dedicati ad arrivi di treni, girati in 16 diverse stazioni e prodotti da dieci cineasti differenti. A un certo punto Lecointe giunse alla conclusione che il treno in questione era arrivato alla stazione di Joinville-le-Pont, e che il flipbook derivava dunque con ogni probabilità da fotogrammi del film di Georges Méliès *Arrivée d'un train à Joinville* (catalogo Méliès n. 35), l'unico arrivo di treno ad essere stato girato in quella località. Lecointe finì per sospettare che potessero esistere altre immagini del genere. Le sue ricerche gli fecero incontrare il collezionista e storico Pascal Fouché, la cui collezione di oltre 10.000 flipbook (catalogati su flipbook.info) comprende un gruppo di 24 flipbook prodotti da Beaulieu, che possiamo oggi considerare completo sulla base delle esaurienti ricerche condotte sull'argomento. Fra i 24 libretti di Beaulieu nella collezione Fouché, uno è tratto dal celebre film Edison *May Irwin Kiss* (1896), ma altri derivano da film ormai ritenuti dispersi. Tutti gli altri libretti della collezione incorporano immagini da film prodotti fra il 1896 e il 1897 da Méliès e Gaumont. A seguito di un meticoloso confronto degli ambienti e di altri elementi compositivi nei film sopravvissuti, Lecointe ha identificato con certezza 7 frammenti da film di Georges Méliès, e altri 13 che potrebbero derivare da film di Méliès ma che non possono essere identificati con assoluta certezza.
Mentre la maggior parte dei produttori di flipbook utilizzò formati standard per i loro prodotti, Beaulieu pubblicò i suoi libretti in una

the location on 22 February 1901, at the time of his death at the age of 43.
Only bare traces of documentation exist to provide what little is known of Beaulieu's life. He had brown hair, gray eyes, and stood just over 5 feet tall, but physical characteristics aside, his truculent personality stands out as his most defining feature. His 1880 induction papers for military service at age 20 indicate that he had already lost both parents. He could read and write, but had only attained a primary level of education. While in the military, he was imprisoned for two years for "insults and threats to a superior outside the service," and was denied a certificate of good conduct when he entered the reserves in 1885. He later served another two months for assault, followed by two years in prison for fraud, and then two more months for another assault. In August 1896, the army discharged him because of asthma and obesity. The final entry in his penal record shows that on 29 January 1901, just weeks before his death, he was fined a hundred francs for an unspecified morals misdemeanor.
Independent researcher Thierry Lecointe first came across Beaulieu and his flipbooks in July 2013. A German collector had launched a crowdsourcing project hoping to identify an incomplete flipbook that he thought might depict Georges Méliès's 1896 film, The Arrival of a Train at Vincennes Station. *Though no conclusions were drawn at the time, Lecointe took up the hunt with the conviction that the book's images provided sufficient evidence (such as the inscription on the engine, locomotive and carriage markings, and the angle of the shadows) to accurately identify the station and the producer of the original film. This was no simple matter, because in France between 1896 and 1898 at least 18 movie titles with arriving trains were produced, shot in 16 different stations, by 10 different filmmakers. Ultimately, Lecointe reached the conclusion that this train arrived in Joinville-le-Pont station, and the flipbook was very likely derived from frames of Georges Méliès's* Arrival of a Train at Joinville *(Méliès catalogue no. 35), which was the only train arrival film shot at Joinville-le-Pont. Lecointe then came to the tantalizing realization that there could be others out there. His search led him to the French collector and historian Pascal Fouché, whose collection of more than 10,000 flipbooks (catalogued at flipbook.info) includes a corpus of 24 flipbooks manufactured by Beaulieu, which, based on exhaustive research, we now consider to be complete.*
Of the 24 Beaulieu books in Fouché's collection, one is sourced from Edison's well-known May Irwin Kiss *(1896), but others originate from films no longer thought to exist. All the other books in the collection appropriate images from motion picture films produced 1896–1897 by Méliès and Gaumont. Through a meticulous comparison of décor and other compositional elements in extant films, Lecointe definitively attributed seven fragments from the films of Georges Méliès and 13 others that possibly originate from Méliès films but cannot be identified with absolute certainty.*

varietà di dimensioni e lunghezze, variabili fra le 32 e le 121 pagine. Smontando uno dei libretti, Lacointe è riuscito a stabilire il metodo utilizzato da Beaulieu per la loro produzione. Stampava immagini affiancate l'una all'altra, con la tecnica della fotoincisione a mezzi toni (simile a quella utilizzata per la riproduzione delle foto sui giornali) su un singolo pezzo di carta, o matrice, come in una "segnatura" di libro: un foglio di 11 x 11 immagini avrebbe recato 121 pagine; uno di 7 x 12, 84 pagine; uno di 9 x 10, 90 pagine; e così via. Il foglio sarebbe stato perciò suddiviso in pagine individuali, e poi rilegato in flipbook di varie dimensioni.
Dall'ottobre del 2017, Lecointe e il restauratore di film Robert Byrne hanno collaborato con Pascal Fouché allo scopo di rianimare questi delicati tesori. In collaborazione con Byrne, il fotografo Onno Petersen ha escogitato un'ingegnosa apparecchiatura grazie alla quale ciascuna pagina di un flipbook poteva essere fotografata senza mettere a rischio le sue pagine o la sua fragile rilegatura. A progetto terminato, sono stati fotografati 2346 fotogrammi in tutto, consentendo così di gettare uno sguardo su alcune fra le prime immagini in movimento mai realizzate, completando così il loro lungo viaggio di ritorno verso il grande schermo. – Thierry Lecointe, Robert Byrne (adattatamento di un articolo originariamente pubblicato nel catalogo del San Francisco Silent Film Festival 2019)

Titoli e abbreviazioni Nessuno dei flipbook reca un titolo stampato. Alcuni hanno una dicitura scritta a mano sulla copertina; queste sono indicate nella lista che segue in lettere maiuscole come titolo principale. Gli esemplari senza titolo scritto a mano sono indicati con titoli descrittivi fra parentesi quadra. I veri e propri titoli di film sono stati riportati per i flipbook corrispondenti a film identificati con certezza.
L'annotazione "Ex-cat." significa che gli autori sono convinti dell'esatta attribuzione del film, ma non sono stati in grado di reperire il titolo esatto nella filmografia o nel catalogo Méliès.

Lunghezza e velocità L'unità di misura "fotogrammi" indica il numero di pagine (immagini) nei flipbook. La velocità di proiezione, indicata con "fps" (fotogrammi per secondo) si riferisce al numero di pagine (immagini) filmate al secondo. La velocità può essere diversa da quella originale.

Tutti i flipbook sono su DCP cortesemente fornito dal San Francisco Silent Film Festival.

While most flipbook producers standardized their offerings to a particular format, Beaulieu published his books in a variety of dimensions and in lengths that ranged from 32 to 121 pages. By disassembling one of the books, Lecointe determined how Beaulieu manufactured his. He printed images side by side using a halftone photoengraving technique (similar to newspaper photography printing), on a single sheet of paper, or matrix, like a "signature" in book publishing: 11x11 would yield 121 images/pages; 7x12, 84 pages; 9x10, 90 pages; and so on. The sheet would then be cut into individual pages and bound into small finished flipbooks of varying sizes.
Since October 2017, Lecointe and moving image restorer Robert Byrne have collaborated with Pascal Fouché to reanimate these delicate treasures. Working with Byrne, photographer Onno Petersen devised an innovative mount which allowed each flipbook page to be photographed without risk to the pages or their fragile binding. In the final tally, some 2,346 photograms have been photographed, allowing glimpses of some of the very earliest motion pictures to complete their long journey back to the movie screen. – Thierry Lecointe, Robert Byrne (adapted from an article originally published in the catalogue of the 2019 San Francisco Silent Film Festival)

Titles and annotations *None of the flipbooks have a printed title. Some have a handwritten title on the flipbook cover; these are listed in capital letters as their main title. Those with no handwritten title have been assigned descriptive titles; these assigned titles are in square brackets. Actual film titles have been included for those flipbooks whose corresponding motion picture titles have been positively identified.*
The annotation "Ex cat" indicates that the authors believe that the film is correctly attributed, but they cannot find a corresponding entry in the Méliès filmography or catalogue.

Length and speed *The measurement "frames" indicates the number of pages (images) in the flipbooks. The projection frame rate "fps" (frames per second) refers to the number of pages (images) filmed per second. This could be different from the original film frame rate.*

All the flipbooks are projected on DCP, courtesy of the San Francisco Silent Film Festival.

NUIT AGITÉE
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès, forse la prima versione di/*possible first version of* Star-Film cat. no. 26 (1896), ***Une Nuit Terrible***.

LA DANSE
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès, Star-Film cat. no. 45 (1896), ***Miss de Vère (Gigue Anglaise)***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

ARRIVÉE DU TRAIN
(121 fotogrammi/*frames*, 6 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès, Star-Film cat. no. 35 (1896), ***Arrivée d'un train (Gare de Joinville)***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

[PRESTIDIGITATEUR]
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès, Star-Film cat. no. 101 (1897), ***David Devant***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

[BOXEURS]
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès, *possible first version of* Star-Film cat. no. 136 (1898), ***Match de boxe, professeurs de l'école de Joinville***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

LE DUEL
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès, forse la prima versione di/*possible first version of* Star-Film cat. no. 148 (1898), ***Assaut d'escrime, école de Joinville***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

LE BÂTON
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès. Ex-cat.

[COMBAT AU SABRE]
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès. Ex-cat.

[BAGARRE DE MITRONS]
(121 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès. Ex-cat.

LE COUCHER DE LA MARIÉE (LE DÉSHABILLÉ DE LA MARIÉE / LA TOILETTE DE LA MARIÉE)
(90 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès, forse la orima versione di/*possible first version of* Star-Film cat. no. 177/178 (1898), ***Le Coucher de la mariée***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

L'AMANT SURPRIS
(90 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès. Ex-cat.

POSE CHEZ L'ARTISTE. VÉNUS
(90 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès. Ex-cat.

LA PUCE
(90 fotogrammi/*frames*, 10 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès. Ex-cat.

LA MÉPRISE
(90 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès. Ex-cat.

LE COUP DU PÈRE FRANÇOIS
(90 fotogrammi/*frames*, 8 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès. Ex-cat.

LA NOURRICE
(90 fotogrammi/*frames*, 10 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Méliès. Ex-cat.

LOÏE FULLER
(90 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès o/*or* Gaumont, Star-Film cat. no. 44 (1896), ***Danse serpentine***, o/or Gaumont cat. no. 12 (1896), ***Danse serpentine: Loïe Fuller***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

DÉGUISEMENT
(88 fotogrammi/*frames*, 12 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès, Star-Film cat. no. 42 (1896), ***Dix chapeaux en 60 secondes***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

LE BAIN
(80 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès, forse la prima versione di/*possible first version of* Star-Film cat. no. 128 (1897), ***Après le bal (le tub)***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

[LE VOYEUR]
(80 fotogrammi/*frames*, 8 fps): attribuito a/*attributed to* Méliès. Ex-cat.

LA DANSE DU CANCAN
(84 fotogrammi/*frames*, 16 fps): attribuito a/*attributed to* Gaumont, cat. no. 3 (1896), ***Moulin Rouge: Quadrille***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

[PARTIE DE CARTES À TROIS]
(96 fotogrammi/*frames*, 12 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Gaumont, forse la prima versione di/*possible first version of* cat. no. 72 (1896), ***Partie de cartes***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

LES DEUX BAISERS
(75 fotogrammi/*frames*, 12 fps): attribuito a/*attributed to* Edison, cat. no. 155 (1896), ***May Irwin Kiss***.

[TRAIN EN MARCHE]
(64 fotogrammi/*frames*, 8 fps): dubitativamente attribuito a/*tentatively attributed to* Gaumont, cat. no. 55, série L (1897), ***Train à corridor***. Non risultano conservate copie su pellicola/*No film copies known to survive*.

Raccolta completa dei 24 flipbooks prodotto da/*The complete corpus of 24 flipbooks produced by* Léon Beaulieu. Coll. Pascal Fouché. Photo: Rob Byrne. (San Francisco Silent Film Festival)

RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

L'AMOUR ET L'ARGENT (US: **Love and Fortune)** (FR 1908)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Lux Film. COPIA/COPY: 35mm, 170 m. (orig. 228 m.), 9' (16 fps), col. (pochoir/*stencil-colour*); did./*titles:* ITA.
FONTE/COPIA: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Nella piazza deserta del paese, in un'atmosfera sospesa da medioevo fantastico, la fioraia Graziella aspetta l'arrivo dell'amato Ascanio. Lui però, protagonista *en travesti* dall'apparenza aggraziata ma dal carattere orgoglioso, non ne vuole sapere: ambisce a una vita da ricco e a una donna ricoperta di gioielli, non a ghirlande di fiori intrecciate dalla ragazza della porta accanto. Il suo desiderio sarà realizzato da una fata provvidenziale ma, come si dice ammonisse Oscar Wilde, occorre stare attenti a ciò che si desidera, perché si potrebbe ottenerlo. E non meritarlo, alienandosi la simpatia degli dei e delle fate.

L'amour et l'argent è una favola edificante colorata con uno smagliante pochoir che, come spesso accadeva a quel tempo, punta il dito contro i supposti pericoli della mobilità sociale. Una storia che all'epoca fu giudicata capace di combinare con efficacia «un elemento di magia con gli aspetti più duri della realtà» (*Moving Picture World*). A realizzarla è la giovane ma evidentemente ambiziosa casa di produzione francese Lux Film, fondata solo due anni prima dal pioniere Henri Joly. Prestando attenzione non è difficile riconoscerne il marchio - la statua della libertà - incastonato nei ricchi décor degli interni.

La copia qui presentata è la preservazione di un positivo nitrato con didascalie italiane, identificato da Eric Loné nel 2018. Alla Bibliothèque Nationale de France è conservata una sceneggiatura divisa in 15 *tableaux* che svela piccole lacune della copia e probabili ripensamenti in corso di ripresa: per esempio il finale, qui ridotto a uno sbrigativo ricongiungimento a causa di un taglio a fine rullo,

In a deserted town square, in the abstracted atmosphere of some Mediaeval fantasy, the flower-girl Graziella awaits the arrival of her beloved Ascanio. But he – in disguise, graceful in appearance but proud in character – wants nothing of it: he aspires to a life of riches and a woman covered in jewels, not the flower garland made by the girl next door. His wish comes true through a good-luck fairy, but, as the saying attributed to Oscar Wilde warns, we must be careful what we wish for, because we might get it. For if those desires come true undeservedly, it would alienate the sympathy of both gods and fairies.

L'amour et l'argent *is an edifying fable, coloured with dazzling stencil technique, which (as was often the case in those days) points a finger at the putative dangers of social mobility – a story seen at the time as capable of successfully combining "an element of magic with stern realities" (*Moving Picture World*, July 1908). It was created by the young but obviously ambitious French production company Lux Film, founded just two years before by the pioneer Henri Joly. If we pay attention, it's not hard to recognize its trademark – the Statue of Liberty – embedded in the richly decorated interiors.*

The copy presented here is a preserved nitrate print with Italian intertitles, identified by Eric Loné in 2018. The Bibliothèque Nationale de France has a screenplay divided into 15 tableaux*, with small gaps in the copy and probable afterthoughts made during shooting: for example, the ending, which is here*

si prendeva in realtà tutto il tempo per mostrare le felicità coniugali della coppia riunita e prolifica (vorrete perdonare questo piccolo, prevedibile spoiler).
"C'est dans la médiocrité que se trouve le vrai bonheur", comunque, è una massima che potrà andar bene come ammonimento morale ma non certo come riferimento formale: dal punto di vista cromatico il film, malgrado alcuni passaggi decaduti, si presenta abbagliante per la ricchezza delle tinte, la finezza simbolica nell'uso del colore e la raffinatezza degli accostamenti. I rossi cupi, i verdi brillanti e il profondo blu notturno non sono mai scelti a caso: gli ambienti popolari sono resi con colori terrosi, in particolare con sofisticati *nuances* di marrone sul cui sfondo i personaggi si stagliano in maniera plastica. Il contrasto con la luminosità brillante (come l'oro!) della tavolozza utilizzata per rappresentare il palazzo e i suoi abitanti, offre un contraltare simbolico che non potrebbe essere più efficace. Il film fu distribuito in America con il titolo *Love and Fortune* in una versione tesa a ingentilire un po' il carattere del protagonista maschile, almeno a giudicare dalle sinossi sulla stampa d'epoca: l'Ascanio d'oltreoceano è da sempre innamorato di Graziella e si concede l'avventura della ricchezza solo in sogno. – Stella Dagna

L'amour et l'argent, 1908. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

reduced to a hasty reunion because of a cut at the end of the reel, actually took its time to show the wedded bliss of the reunited and prolific couple (Please forgive this small, predictable spoiler).
"C'est dans la médiocrité que se trouve le vrai bonheur" ("True happiness is only found in mediocrity"), however, is a maxim that might be good as a moral warning but certainly not as a description of form. From the chromatic point of view the film, despite some deterioration, is dazzling for its richness of colours, the symbolic finesse in the use of those colours, and the elegance of tonal combinations. Dark reds, bright greens, and deep midnight blue are never chosen at random: the popular settings are rendered with earth tones, and especially with sophisticated shades of brown, against which the characters stand out like sculptures. The contrast with the brilliant luminosity (as bright as gold!) of the palette used to represent the palace and its residents offers a symbolic foil which couldn't be more effective. The film was released in the United States with the title Love and Fortune, *in a version which sought to mellow the character of the male protagonist, at least judging by the synopses in the period press: the American Ascanio was always in love with Graziella, and he only lets himself think of wealth in his dreams. – Stella Dagna*

BEVERLY OF GRAUSTARK (Il principe azzurro) (US 1926)
REGIA/DIR: Sidney Franklin. SCEN: Agnes Christine Johnston, dal romanzo di/*from the novel by* George Barr McCutcheon (1904). DID/TITLES: Joe Farnham. PHOTOG: Percy Hilburn; Ray Rennahan (Technicolor). MONT/ED: Frank Hull. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day. COST: Kathleen Kay, Maude Marsh, André-Ani. ASST DIR: H. B. Boswell. CAST: Marion Davies (*Beverly Calhoun*), Antonio Moreno (*Danton*), Creighton Hale (Principe/*Prince Oscar*), Roy D'Arcy (*General Marlanax*), Albert Gran (duca/*Duke Travina*), Paulette Duval (*Carlotta*), Max Barwyn (*Saranoff*), Charles Clary (*Mr. Calhoun*), [non accreditati/*uncredited:* Sidney Bracey (cameriere/*valet*), Lou Duello (ballerino/*dancer*), Edward Scarpa (contadino/*peasant*)]. PROD: Irving G. Thalberg, Cosmopolitan Pictures. DIST: M-G-M. USCITA/REL: 22.03.1926. COPIA/COPY: DCP, 77' (da/*from* 35mm, orig. 6977 ft., b&w, imbibizione e viraggio/*tinting & toning*, Technicolor finale, 364 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA (Marion Davies Collection).

Grazie al cielo, quando si mise a scrivere la sua deliziosa sceneggiatura destinata a Marion Davies, Agnes Christine Johnston gettò a mare gran parte del romanzo *Beverly of Graustark*, scritto nel 1904 da George Barr McCutcheon. La fonte, imperniata sulla vicenda

Thank goodness Agnes Christine Johnston jettisoned most of George Barr McCutcheon's 1904 novel Beverly of Graustark *when writing her delightful screenplay for Marion Davies. The source material, about a daughter of the Confederacy*

Beverly of Graustark, 1926: Percy Hilburn, Antonio Moreno, Sidney Franklin, Marion Davies. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

di una figlia della Confederazione scambiata per la principessa di Graustark, che si innamora di un principe travestito da pastore-bandito e sventa un'invasione straniera, brilla per mediocrità, e al confronto *The Prisoner of Zenda* di Anthony Hope acquista quasi statura di capolavoro. Lo stesso McCutcheon non era soddisfatto del libro, il primo di cinque sequel del suo romanzo ruritano *Graustark* (1901), anche se la sua insoddisfazione fu sicuramente mitigata da

mistaken for the princess of Graustark, falling in love with a prince disguised as a shepherd-bandit and thwarting a foreign invasion, is singularly lacking in distinction and makes Anthony Hope's The Prisoner of Zenda *feel like a near masterpiece. McCutcheon himself wasn't pleased with his book, the first of five sequels to his Ruritanian romance* Graustark *(1901), though his unhappiness was no doubt*

Beverly of Graustark, 1926: Antonio Moreno, Marion Davies. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

un anticipo di 10.000 dollari. Dopo un solo anno dall'uscita, *Beverly of Graustark* aveva già raggiunto la decima edizione e contribuì al successo dell'autore, che al momento della sua morte nel 1928 era diventato uno degli scrittori più ricchi d'America.

Nel 1908 i diritti teatrali furono venduti a Arthur G. Delamater, e l'adattamento teatrale di Robert Melville Baker esordì l'anno successivo riscuotendo grande successo. McCutcheon continuò sagacemente a trarre utili dalla sua opera, vendendone i diritti alla Biograph per un film del 1914 destinato alla Klaw & Erlanger e interpretato da Linda Arvidson; secondo un saggio pubblicato in *The Yale University Library Gazette* (aprile 1985), ne seguì però una controversia legale e nel 1924 McCutcheon rivendette i diritti cinematografici agli International Studios del gruppo Hearst per 30.000 dollari; un quarto di questa somma andò a Baker in quanto autore del testo teatrale. *Lights of Old Broadway* di Monta Bell (1925), ove la giocosa vivacità di Marion poté finalmente dominare lo schermo, si può considerare il punto di svolta della carriera dell'attrice, ma *Beverly of Graustark*, le cui riprese iniziarono poco prima dell'uscita del film precedente, fu la pellicola che veramente valorizzò appieno il suo talento per la comicità fisica, definendo il personaggio Davies che in seguito avrebbe dato deliziosa prova di sé in *Show People* e *The Patsy* (entrambi del 1928).

La Johnston, alla quale dobbiamo anche la sceneggiatura di questi due capolavori della comicità, sfrondò radicalmente la trama del romanzo, differenziandosi così dal mediocre film del 1914. Nella sua nuova versione, Beverly lascia il collegio per tornare a casa a Washington; ha infatti appreso che suo cugino, il principe Oscar di Graustark (Creighton Hale, in una parte destinata originariamente a George K. Arthur), che si trovava in esilio, è diventato il re di quel piccolo regno situato in un'imprecisata regione a est della Svizzera. "Non eccitarti", è l'inascoltato consiglio del padre alla figlia, che va in Europa per assistere all'incoronazione. Oscar rimane immobilizzato da un incidente sciistico, ma deve a tutti costi raggiungere la capitale, ove incombe il rischio di una rivolta organizzata dal subdolo generale Marlanax; il duca Travina, aiutante di campo del principe, nota l'aspetto androgino di Beverly e concepisce l'idea di infilarla in un'uniforme e farle impersonare il cugino fino a quando quest'ultimo non sarà in grado di viaggiare.

"Marion Davies è il ragazzo più carino che abbiate mai visto!" proclamò il *New York Herald Tribune*, e l'umorismo del film è in gran parte il prodotto delle gag sul tema del travestimento (prive di qualsiasi traccia di omoerotismo), che nel romanzo sono assolutamente assenti. Nel giugno 1926 Marion illustrò così il film a Jane Tilton del *Motion Picture Magazine*: "Non assomiglierà alla storia originale. Sarà piuttosto 'Graustark di Beverly Hills'. Vedi, al regista la trama non piaceva. Io volevo fare 'La dodicesima notte'. Quelli dello studio pensavano che Shakespeare non fosse tanto adatto al cinema – avranno anche ragione, non lo so! – e quindi si è pensato di unire le due vicende, ed è stata elaborata la storia di una ragazza travestita da ragazzo (il principe Oscar)". Chiunque sia stato a decidere – il

made less distressing by a $10,000 advance. Beverly of Graustark *was already into its tenth edition just one year after publication and helped make the author one of the wealthiest writers in America by the time he died in 1928. Stage rights were sold to Arthur G. Delamater in 1908, and the dramatization by Robert Melville Baker went on the road the following year to great success. McCutcheon shrewdly continued to earn money from the material, selling the rights to Biograph for a 1914 Klaw & Erlanger film starring Linda Arvidson, but according to an essay in* The Yale University Library Gazette *(April 1985), litigation ensued and in 1924 he re-sold the movie rights to Hearst affiliate International Studios for $30,000, one-fourth of which went to Baker as dramatist. If Monta Bell's* Lights of Old Broadway *(1925) can be considered the turning point in Davies' career, allowing her playful spryness to take over the screen, then* Beverly of Graustark*, which began shooting shortly before that earlier film's release, was the movie that really brought out her aptitude for physical comedy, establishing the Davies persona later seen to such delicious effect in* Show People *and* The Patsy *(both 1928).*

Johnston, who also wrote those two comic masterpieces, discarded most of the novel's plot, unlike the middling 1914 film. In the screenwriter's new iteration, Beverly heads back home to Washington, D.C. from boarding school when she learns that her exiled cousin Prince Oscar of Graustark (Creighton Hale, in a part originally meant for George K. Arthur) has been made ruler of the tiny kingdom somewhere east of Switzerland. "Do not be excited," her father counsels his daughter, but to no avail, and Beverly travels to Europe to witness the coronation. A ski accident incapacitates Oscar, who needs to be in the capital or risk a mutiny led by the duplicitous General Marlanax; the prince's aide-de-camp Duke Travina spies Beverly looking boyish and hits on the idea of putting her in uniform and having her impersonate her cousin for a few days until he's able to travel.

"Marion Davies makes the best-looking boy you ever saw!" proclaimed the New York Herald Tribune*, and a great deal of the film's humor comes from the cross-dressing gag (devoid of even a trace of homoeroticism), nowhere to be found in the novel. In a June 1926 profile by Jane Tilton in* Motion Picture Magazine*, Davies said, "It isn't going to be like the story. It will be 'Graustark of Beverly Hills' rather. You see, the director didn't like the story. I wanted to do 'Twelfth Night.' The studio thought Shakespeare wouldn't be so good on the screen – they may be right, I don't know! – so the two stories were considered together, and a tale of a girl who masqueraded as a boy* – Prince Oscar – *was*

regista Sidney Franklin, il produttore Irving Thalberg o la sceneggiatrice Agnes Johnston – le modifiche infusero nuova vita nel genere ruritano.
Lo stesso si può dire del bell'equilibrio che Franklin riesce a instaurare tra lo slapstick e l'eleganza dello stile, che il direttore della fotografia Percy Hilburn porta a livelli ancor più sofisticati. Per rafforzare il prestigio del film, i produttori decisero di ricorrere al Technicolor per il rullo finale, girato da Ray Rennahan, che nell'intervista concessa nel 1972 a Richard Koszarski, e citata da James Layton e David Pierce in *The Dawn of Technicolor, 1915-1935* (2015), ci fornisce informazioni assai preziose: "Predominava dappertutto un grigio delicatissimo, e i costumi erano in sfumature pastello, davvero meravigliosi. Era forse la miglior scena d'interni che avessi mai visto ed eravamo pronti a girare", ma poi i dirigenti dello studio e Hearst decisero che occorreva accentuare le tonalità. "Fummo quindi costretti ad abbandonare quella sequenza splendida; si procurarono una quantità di festoni colorati che appesero a quelle bellissime pareti. Fu un delitto." La stampa, ignara di questo retroscena, indicò comunque nella sequenza a colori il momento migliore di una pellicola vivamente elogiata per l'alto livello della produzione.
In ogni caso Marion Davies rimane la *raison d'être* del film. Come scrisse Delight Evans su *Screenland* (luglio 1926), "fra novant'anni, quando tutti i film di guerra e di propaganda e tutte le produzioni artistiche saranno stati dimenticati, qualche vegliardo con la barba bianca sicuramente borbotterà ancora 'C'era una ragazza di nome Marion che era veramente carina vestita da maschio'." Diciamo anche fra novantatré anni. – Jay Weissberg

evolved." Whether it really was director Sidney Franklin's decision or Irving Thalberg as producer or Johnston, the changes breathed new life into the Ruritanian genre.
So too did Franklin's fine balance between slapstick and visual flair, with cinematographer Percy Hilburn adding more sophisticated layers. To further boost the film's prestige, the producers decided on Technicolor for the final reel, shot by Ray Rennahan, whose 1972 interview with Richard Koszarski, quoted by James Layton and David Pierce in The Dawn of Technicolor, 1915-1935 *(2015), offers invaluable information: "It was in a very soft gray all the way through and the costumes were all pastels, beautiful things. It was about the prettiest shot I had ever seen at that time for an interior and we were almost ready to shoot," but then studio executives and Hearst felt the tonalities needed enhancing. "We had to give up that gorgeous shot and they sent out and got a lot of bunting and they strung it around the beautiful walls. It was murder." The press, unaware of the backstory, still singled out the color sequence as the highlight of a film highly praised for its production values.*
Davies however remains the film's raison d'être. *In the words of Delight Evans,* Screenland, *July 1926, "ninety years from now, when all the war pictures and propaganda films and arty productions have been forgotten, some old white-beard is sure to mumble, 'There was a girl named Marion who looked awfully cute in boy's clothes.'" Make that ninety-three years. – Jay Weissberg*

CHUSHINGURA (JP, c.1910-1917)
REGIA/DIR: Makino Shozo. CAST: Onoe Matsunosuke (*Asano Takuminokami; Oishi Kuranosuke; Shimizu Ichigaku*), Kataoka Ichinojo (*Kira Kozukenosuke*), Arashi Kiraku (*Kataoka Gengoemon; Tachibana Sakon*), Otani Kijaku (*Wakisaka Awajinokami; Murakami Kiken; proprietario del ristorante di soba/soba restaurant owner*), Kataoka Ichitaro (*il figlio maggiore di Oishi/Oishi's eldest son; il figlio del proprietario del ristorante di soba/soba restaurant owner's son*). PROD: Yokota Shokai, Nikkatsu. COPIA/COPY: DCP, 90' (inclusa demo restauro iniziale/*including restoration demo at the beginning;* da/*from* 35mm, 16 fps, parzialmente imbibito/*partially tinted*); did./*titles:* JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo. Restauro digitale/*Digital restoration* 2019.

Chushingura è una delle collaborazioni tra il regista Makino Shozo (1878-1929), il padre del cinema giapponese, e l'attore Onoe Matsunosuke (1875-1926), che del Giappone fu la prima star cinematografica. Tra il 1907 e il 1925 furono prodotti circa sessanta film "Chushingura". Questa versione restaurata digitalmente, che è la più lunga, contiene anche il più antico film "Chushingura" ancora esistente, databile al 1910.
"Chushingura" è il termine generico che indica una serie di narrazioni originate da un reale avvenimento storico che ebbe luogo nel marzo 1701, durante l'era Edo, nel grande corridoio dei pini del castello di Edo, residenza dello Shogun Tokugawa. Asano Naganori (Asano Takuminokami), signore del castello di Ako nel Giappone occidentale, aggredì sanguinosamente Kira Yoshihisa (Kira Kozukenosuke). Kira

Chushingura *represents one of the collaborations between director Makino Shozo (1878-1929), the father of Japanese film, and actor Onoe Matsunosuke (1875-1926), Japan's first movie star. From 1907 to 1925, around sixty "Chushingura" films were produced. This digitally restored version, the longest, also contains the oldest existing "Chushingura" film, dating from 1910.*
"Chushingura" is the generic term for a series of stories that originated in an actual historical event in March 1701, during the Edo Era, which took place in the Great Pine Corridor of Edo Castle, the residence of the Tokugawa Shogun. Asano Naganori (Asano Takuminokami), the lord of Ako Castle in western Japan, bloodily attacked Kira Yoshihisa (Kira Kozukenosuke). Kira

proveniva da una potente famiglia che aveva spesso insultato in pubblico Asano per la sua rozzezza contadina. Lo shogunato Tokugawa, che aveva vietato qualsiasi atto di violenza nel castello di Edo, punì la selvaggia aggressione di Asano ordinandogli di compiere hara-kiri e annientò il suo clan, mentre le provocazioni di Kira rimasero impunite. I servitori di Asano, costernati per la decisione e privi del loro signore, divennero ronin (guerrieri erranti). I 47 ronin, guidati da Oishi Yoshio (Oishi Kuranosuke), attaccarono la dimora di Kira prima dell'alba del 31 gennaio 1703 (14 dicembre 1702 secondo l'antico calendario giapponese). La storia si conclude con la condanna a morte per hara-kiri dei 47 ronin.

Chushingura, c.1910-1917. (National Film Archive of Japan, Tokyo)

Questa saga di lealtà e vendetta, rimasta popolare nel corso delle generazioni presso il pubblico giapponese, è stata raccontata più volte da svariati media: Kabuki, Joruri, film, televisione e letteratura. Molti film "Chushingura" interpretati da Onoe Matsunosuke e distribuiti come film "nuovi", erano in realtà collage di scene di edizioni precedenti. Una di queste, prodotta da Yokota Shokai nel 1910, fu il primo film a narrare l'intera storia del "Chushingura" dall'inizio alla fine. La presente versione, restaurata digitalmente, ha utilizzato come fonti le tre copie seguenti, che si ritiene siano state montate a partire principalmente dalle scene del film del 1910: la versione sonora di *Chushingura* lunga 42 minuti e narrata da un *benshi*, conservata nella collezione dell'Archivio cinematografico nazionale del Giappone (35mm, bianco e nero); la versione sonora di *Jitsuroku Chushingura*, lunga 74 minuti e narrata da un *benshi* (35mm, bianco e nero) conservata presso la Matsuda Film Productions; e la versione di *Chushingura* su nitrato (35mm, imbibita), lunga 49 minuti e scoperta dal *benshi* Ichiro Kataoka, che a Pordenone commenterà il film dal vivo.

La versione di Kataoka ha costituito la fonte principale del nostro restauro, giacché si tratta di una copia muta col fotogramma integro, senza traccia di stretching, che appartiene alla generazione più vicina al negativo originale. Abbiamo deciso di mantenere il montaggio presumibilmente derivante dai film prodotti dopo il 1910 per rispettare lo stato attuale della pellicola, che rispecchia la storia del film e le

came from a powerful family who had often insulted Asano in public for his country-bred clumsiness. The Tokugawa Shogunate, who forbade violence in Edo Castle, punished Asano for his savage act by ordering him to commit hara-kiri, *and then terminated the Asano clan, while Kira's provocations went unpunished. Asano's retainers were unhappy with this decision, and, having lost their master, became* ronin *(vagrants). The 47* ronin, *led by Oishi Yoshio (Oishi Kuranosuke), attacked Kira's residence before daybreak on 31 January 1703 (14 December 1702 in the old Japanese calendar). The story ends with the 47* ronin *being sentenced to death by* hara-kiri.

This saga of loyalty and revenge has been popular with the Japanese people for generations, and has been repeatedly depicted in a variety of media: Kabuki, Joruri, *film, television, and literature. Many "Chushingura" films starring Onoe Matsunosuke were released as "new" films, patched together from scenes of previous releases. One of these, produced by Yokota Shokai in 1910, was the first film to show the entire "Chushingura" tale from beginning to end. This digitally restored version used as source material the following three prints, which are believed to have been mainly edited from the scenes of the 1910 film: the 42-minute* benshi-*narrated talkie version of* Chushingura *in the collection of the National Film Archive of Japan (35mm, b&w); the 74-minute* benshi-*narrated talkie version of* Jitsuroku Chushingura *(35mm, b&w) stored at Matsuda Film Productions; and the 49-minute version of* Chushingura *on nitrate (35mm, tinted) discovered by* benshi *Ichiro Kataoka, who will narrate the film in person in Pordenone. The Kataoka version became the main source for our restoration, as it is silent full-frame, without a trace of stretched frames, and the closest generation to the original negative. We decided to keep the cuts presumably added from the films produced after 1910 to respect its present state, which reflects the film's*

continue oscillazioni della sua forma e della sua popolarità.
Sinossi: Nel 1701 Asano Takuminokami, incaricato di ricevere gli inviati imperiali a Edo, subisce i ripetuti soprusi del suo istruttore Kira Kozukenosuke. Allorché Kira conferma la preparazione di una sala per il ricevimento, Asano finisce per perdere la faccia ma mantiene la calma. Il giorno del ricevimento al castello di Edo Asano, su suggerimento di Kira, si veste in maniera informale e si trova in grave imbarazzo. Dopo aver indossato abiti formali, Asano chiede consiglio a Kira per la cerimonia, ma viene insultato. Alla fine Asano mena un fendente tra le sopracciglia di Kira e viene bloccato. Lo shogunato Tokugawa ordina ad Asano di cedere il castello di Ako e di compiere hara-kiri. Asano affida al proprio servitore Kataoka Gengoemon una poesia di commiato vibrante d'ira e rimpianto.
Oishi Kuranosuke, il capo dei servitori del castello di Ako, sdegnato per la decisione dello shogun, decide in maniera irrevocabile, insieme agli altri 46 servitori, di vendicare la morte di Asano. Oishi consegna il castello di Ako, ma conserva il giuramento di vendetta sigillato col sangue dei 47 ronin.
Per sviare i sospetti, Oishi trascorre il suo tempo tra le geishe di Kyoto. Anche quando i ronin di altre regioni vengono a proporgli la vendetta, egli finge di non sapere nulla. Sua moglie torna a casa dei genitori, abbandonando il marito dissoluto e il loro figlio maggiore.
Oishi si dirige a Edo sotto il nome di Tachibana Sakon, funzionario di palazzo. In una locanda, compare il vero Tachibana. Oishi gli mostra una lettera in bianco, che lo identifica come Tachibana. Tachibana sospetta un piano di vendetta, ma per venire in aiuto al complotto afferma di essere lui il falso Tachibana. Oishi visita la vedova di Asano. Sospettando che il servitore sia una spia, non le svela le sue vere intenzioni, e le lascia il giuramento dei 47 ronin.
Nel 1703 i 47 ronin si riuniscono in segreto in un ristorante di soba e poi si dirigono alla residenza di Kira. Durante l'attacco Shimizu Ichigaku, valente spadaccino che combatte dalla parte di Kira, perde la vita. Kira, scovato mentre si nasconde in una carbonaia, viene ucciso. I 47 ronin si recano sulla tomba di Asano per comunicare di aver portato a termine il piano lungamente preparato. – Mika Tomita

history and continual changes in both form and popularity.
Synopsis: In 1701, Asano Takuminokami, in charge of receiving Imperial envoys in Edo, is repeatedly harassed by his instructor Kira Kozukenosuke in various ways. When Kira confirms the preparation of a reception venue, Asano is made to lose face, but keeps his temper. On the day of a reception at Edo Castle, Asano, following Kira's suggestion, dresses informally and embarrasses himself. After changing to formal dress, Asano begs Kira for advice on the feast, but is insulted. Finally, Asano slashes Kira between the eyebrows, and is restrained. The Tokugawa Shogunate orders Asano to commit hara-kiri *and surrender Ako Castle. Asano leaves a farewell poem filled with anger and sorrow with his retainer, Kataoka Gengoemon.*
Oishi Kuranosuke, the chief retainer of Ako Castle, resenting the Shogun's decision, firmly makes up his mind and those of the remaining 46 retainers to avenge Asano's death. Oishi hands over Ako Castle, but keeps the written pledge of revenge sealed with the blood of the 47 ronin.
To mislead people, Oishi indulges himself in the Geisha houses of Kyoto. Even when ronin *from other regions propose vengeance, he feigns ignorance. His wife returns to her parents' home, leaving her debauched husband and their eldest son.*
Oishi heads to Edo under the name of Tachibana Sakon, a palace official. At an inn, the real Tachibana appears. Oishi shows him a blank letter identifying himself as Tachibana. Tachibana suspects a revenge plan, but to support the plot says that he himself is the fake Tachibana. Oishi visits Asano's widow. Suspecting a servant is a spy, he doesn't tell her his true intentions, and simply leaves the pledge of the 47 ronin.
In 1703, the 47 ronin *secretly gather at a soba restaurant, and then head to Kira's residence. During the attack, Shimizu Ichigaku, a master swordsman on Kira's side, loses his life. Kira is found hiding in a coal shed and is killed. The 47* ronin *go to Asano's grave to report the completion of their long-cherished plan. – Mika Tomita*

FEN DOU [La lotta/Struggling] (CN 1932)
REGIA/DIR, SCEN: Dongshan Shi. PHOTOG: Zhou Ke. CAST: Djen Jon Lee/Zheng Junli (*Zheng*), Yuan Congmei (*Yuan*), Chen Yanyan (*Yan* [*Rondinella/Swallow*]). PROD: United Photoplay Service/Lianhua Film Studio, Shanghai. PREMIÈRE: 29.11.1932 (Shanghai). COPIA/COPY: DCP, 85'; did./*titles:* CHI, *subt.* ENG. FONTE/SOURCE: China Film Archive, Beijing.

Il film cinese *Fen dou* (La lotta) è stato per decenni considerato perduto. La casa di produzione, la Lianhua, era stata fondata nel 1930 con l'aiuto finanziario del Kuomintang (KMT), il partito nazionalista allora al potere; ispirandosi al modello del LUCE (Unione Cinematografica Educativa), intendeva promuovere coi suoi film il Movimento Nuova Vita. Secondo l'immagine veicolata da tale movimento, i moderni giovani erano atleticamente in forma, sessualmente attraenti ma anche moralmente riservati, e costituivano le componenti meccaniche della più vasta produzione nazionale. Nella sequenza d'apertura del film,

The Chinese film Fen dou *(Struggling) was considered lost for decades. The studio that produced it, United Photoplay Service (UPS, also known as Lianhua Film Studio), was established in 1930 with the financial aid of the ruling Kuomintang (KMT, the Nationalist Party). Modelled upon L'Unione Cinematografica Educativa, UPS films were supposed to promulgate the New Life Movement. The movement promoted the image of modern youth as athletically fit, sexually attractive, yet morally reserved, who would serve as mechanical components in the larger national production.*

Fen Dou, 1932: Chen Yanyan, Zheng Junli. (China Film Archive, Beijing)

per esempio, i due protagonisti, Zheng (interpretato da Djen Jon Lee/Zheng Junli, 1911–1969) e Yuan (Yuan Congmei, 1916–2005), sono presentati come elementi di un ambiente immacolato simile a una macchina. In casa indossano tute da lavoro, indumenti sportivi in stile americano oppure camicie dal taglio perfetto che accentuano il loro fisico atletico. Il personaggio femminile principale, Rondinella (la sedicenne Chen Yanyan, 1916–1999), fa invece parte della famosa

For example, in the film's opening sequence, the two protagonists, Zheng (played by Djen Jon Lee/Zheng Junli, 1911–1969) and Yuan (Yuan Congmei, 1916–2005), are introduced as parts of an immaculate machine-like environment. At home they wear overalls, American-styled sports outfits, or well-tailored shirts to accentuate their athletic bodies. Meanwhile, the leading female character, Swallow (16-year-old Chen Yanyan, 1916–1999), was a

Compagnia della Luna Splendente, composta da adolescenti che, abbigliate in costume da bagno o in altra tenuta atletica, intonavano in scena canzoni patriottiche.

L'esercito giapponese invase la Manciuria il 18 settembre 1931 e Shanghai il 28 gennaio 1932. Cineasti e drammaturghi, tra cui Shen Xiling (1904–1940), Tian Han (1898–1968), Xia Yan (1900–1995) e Yang Hansheng (1902–1993), reagirono avviando un dibattito marxista sul cinema e fondando la Lega Cinese dei Drammaturghi di Sinistra, guidata dal Partito Comunista Cinese. Il cinema di sinistra, però, fu talvolta criticato per il suo carattere didattico e per il suo uso, ritenuto troppo intellettuale, del tipo di montaggio proposto da Vsevolod Pudovkin, con una macchina da presa per lo più statica.

In risposta, lo sceneggiatore Huang Jiamo (1916–2004) e lo scrittore e cineasta d'avanguardia Liu Na'ou (1905–1940) esortarono la gente di cinema a prestare maggiore attenzione all'estetica, al ritmo e al rapporto fra realtà e percezione sensoriale. Fedeli seguaci dell'opera degli europei René Clair, Léon Moussinac e F. W. Murnau, Huang e Liu erano convinti che il cinema avesse il potere di porre gli spettatori in una condizione affettiva, come se avessero la sensazione *di essere già stati*. La risonanza tra le percezioni/le facoltà sensoriali dello spettatore e il milieu emotivo del film consentirebbe allora di instillare nel suo essere fisico un messaggio politico, nella forma di una nuova modalità di coscienza.

Il regista Dongshan Shi (1902-1955) era un membro della Lega dei Drammaturghi. *Fen dou* testimonia delle sue convinzioni di sinistra da due punti di vista diversi. In primo luogo, la struttura narrativa segue la "lotta" dialettica tra due amici: Zheng, operaio coraggioso, bello, virile e romantico, e Yuan, un altro operaio che, corrotto da brame borghesi come la sete di denaro e di sesso, si comporta da prepotente con i compagni, ma si rivela fragile quando viene chiamato alle armi contro i giapponesi. I due giovani si innamorano della stessa ragazza, Rondinella, che ha subito gli abusi del patrigno. Zheng fugge con Rondinella; i due vanno a vivere in città, ma Yuan riesce a scovarli. I due amici ingaggiano una rissa e vengono arrestati. Alla fine l'invasione giapponese li riunisce: partono entrambi volontari per la guerra, lasciando Rondinella in campagna ad aspettare il loro ritorno. In secondo luogo, l'architettura della vecchia casa che vediamo all'inizio del film verticalizza la lotta di classe tra i proprietari feudali (rappresentati dal patrigno di Rondinella) al piano superiore, la classe operaia a quello intermedio e gli intellettuali trasformati in contadini al piano terra.

Tuttavia, trattandosi di un film commerciale prodotto dalla Lianhua sotto la vigilanza della censura del KMT, *Fen dou* inserisce questi conflitti sociopolitici in una trama romantica, avvalendosi della splendida fotografia di Zhou Ke. Zhou usa una macchina da presa mobile che riecheggia i movimenti di macchina dei film di Murnau oltre che le tecniche di inquadratura, composizione e montaggio di Pudovkin. La macchina si muove spesso con fluidità intorno ai personaggi, in modo che lo spettatore possa immergersi con loro nella scena. In altri momenti compie una carrellata all'indietro, allontanandosi dai

performer of the famous Bright Moon Ensemble, which featured teenage girls singing patriotic songs in swimsuits and other athletic costumes onstage.

The Japanese military invaded Manchuria on 18 September 1931, and then Shanghai on 28 January 1932. In response, filmmakers and dramatists, including Shen Xiling (1904–1940), Tian Han (1898–1968), Xia Yan (1900–1995), and Yang Hansheng (1902–1993), initiated a Marxist debate on cinema, and established the Chinese League of Left-Wing Dramatists (CLLD) under the leadership of the Communist Party of China. Left-wing cinema, however, was sometimes criticized as being didactic, and their use of the kind of montage proposed by Vsevolod Pudovkin, with a largely static camera, was considered too intellectual.

In response, screenwriter Huang Jiamo (1916–2004) and avant-garde writer and filmmaker Liu Na'ou (1905–1940) urged filmmakers to pay attention to aesthetics, rhythm, and the relationship between sense-perception and reality. They aligned themselves closely with the works of the Europeans René Clair, Léon Moussinac, and F. W. Murnau. Huang and Liu believed that the cinema has the power to put spectators into an affective state, to feel as though they had once been there. *The resonance between a spectator's sensory faculties/perception and the film's emotional* milieu *would then enable a political message to be instilled into their physical being as a new mode of consciousness.*

Director Dongshan Shi (1902-1955) was a member of the CLLD. Struggling *demonstrates Shi's belief in Marxism in two respects. First, the narrative is structured upon the dialectical "struggle" between two friends: Zheng, a courageous, handsome, manly, romantic working-class man, and Yuan, another working-class man, who is corrupted by middle-class craving for money and sexual desire, and bullies his own kind but turns frail when he is called to arms to fight the Japanese. These two young men fall in love with the same young woman, Swallow, who has been abused by her stepfather. Zheng elopes with Swallow and they move to the city, only to be found by Yuan. The two friends get into a fight and are arrested. Eventually, the Japanese invasion unites the two young men and they volunteer to fight, leaving Swallow in the country to wait for their return. Secondly, the architecture of the old house in the beginning of the film verticalizes the class struggle between the feudal class (Swallow's stepfather) on the top floor, the working class on the middle floor, and the intellectuals-turned-farmers on the ground floor.*

Yet, as a commercial UPS film under KMT censorship, Struggling *embeds such sociopolitical struggles within a romantic plot, with the lustrous cinematography of Zhou Ke. Zhou uses a mobile camera that invokes the camerawork in Murnau's films and the framing techniques, composition, and editing devices of Pudovkin's* montage. *The camera often navigates fluidly around the characters, so that the spectator can be immersed in the scene* with *them. At other times the camera dollies away from the characters, thus*

personaggi, in omaggio a un principio estetico della Shanghai dell'inizio del ventesimo secolo: concedere ai personaggi stessi aria (spazio), così da rendere visibili i rapporti di interdipendenza che li legano. Per il film Zhou costruì una struttura a tre piani, in modo da consentire alla macchina da presa di muoversi verticalmente lungo una scala, con funzioni di punteggiatura narrativa nella prima parte del film. Egli impiega inoltre un teleobiettivo, che non solo mette in risalto il fascino degli interpreti, ma permette anche di variare la messa a fuoco con matematica e ritmica precisione per generare sensualità ed emozione. *Fen dou* ha una raffinatezza estetica che non trova praticamente l'eguale negli altri film girati a Shanghai in quel periodo e ancora esistenti. Esso veicola idee marxiste ricorrendo a soluzioni formali esteticamente accattivanti. Shi avrebbe raggiunto la fama con gli epici melodrammi postbellici da lui girati verso la fine degli anni Quaranta, e Zheng sarebbe a sua volta divenuto uno dei più importanti cineasti e teorici di Shanghai negli anni Quaranta e Cinquanta. Shi fu premiato al Festival internazionale del cinema di Karlovy Vary nel 1951, ma nel 1955 durante una grande purga contro critici e teorici culturali si tolse tragicamente la vita. – Victor Fan

following an early-20th-century Shanghai aesthetic principle: to give the characters air *(room) to make visible their interdependent relationships. For the film, Zhou built a three-story-high structure, so that the camera could move vertically along a staircase, which functions as narrative punctuations in the first section of the film. In addition, Zhou employs a telephoto lens, which not only glamorizes the lead actors, but also allows him to use mathematically and rhythmically precise rack-focus photography to generate sensual stimulations and emotional poignancy.*
The aesthetic sophistication of Struggling *is unmatched by most of the extant films from Shanghai during this period. It conveys Marxist ideas by using aesthetically captivating formal devices. Shi would later become famous for his epic post-war melodramas in the late 1940s, and Zheng would also become one of the most accomplished Shanghai filmmakers and theorists in the 1940s and 1950s. Shi received an award at the 1951 Karlovy Vary International Film Festival, though he tragically committed suicide during a large-scale purge against cultural theorists and critics in 1955. – Victor Fan*

[FRA SABINA, ITALIA] [Dalla Sabina, Italia / Sabina] (FR 1909)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ? PROD: Pathé-Frères? RIPRESE/FILMED: 1909. DIST: (Norway): (Hans Berge, Framfilm). COPIA/COPY: DCP, 3'01" (da/*from* 35mm, 18 fps, pochoir/*stencil-colour*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

All'ombra degli alberi, presso il letto asciutto di un ruscello, pascola un gregge di pecore. Sentiamo quasi il torpore della calura pomeridiana e il frinire delle cicale. Sullo sfondo si scorge una cittadina non identificata vicino a Tivoli. Poi, una donna passeggia tra le rovine della famosa Villa Adriana ammirando i dintorni, e di tanto in tanto

In the shadows under the trees, near a dry creekbed, a herd of sheep is grazing. We can almost feel the laziness of the afternoon heat, and hear the buzzing of the cicadas. In the background we see an as-yet unidentified town in the vicinity of Tivoli. Next, a woman strolls around the ruins of the famous Villa Adriana (Hadrian's Villa),

[Fra Sabina, Italia], 1909 (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

[Fra Sabina, Italia], 1909 (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

consulta un volumetto che sembra una guida. Si ferma a parlare con un uomo che addita le rovine. Si tratta chiaramente di una turista che visita quel sito storico.
Questo travelogue vuole offrire allo spettatore uno sguardo sulla quotidianità rurale nella zona dei Monti Sabini, non lontano da Tivoli. Le donne portano in equilibrio sul capo grosse fascine di legna da ardere; un uomo vende i prodotti del proprio raccolto ai bordi della strada lastricata in pietra; alla porta della cittadina si vedono contadini alla guida di carri tirati da asini. La turista si siede sull'erba, all'ombra dei vecchi olivi. Cavalli scendono lungo un pendio, e il gregge pascola ancora nelle vicinanze. Un vero idillio rurale....
Questo filmato originale non identificato fu prodotto probabilmente dalla Pathé intorno al 1909. All'epoca del film, la tecnica d'avanguardia della colorazione a pochoir non veniva ancora eseguita in Norvegia. Questa pellicola fu introdotta in quel paese dal cineasta Hans Berge, che vi distribuì un gran numero di cortometraggi esteri tramite la sua società Framfilm (non conosciamo ancora il titolo originale del film, né quando esso fu proiettato in Norvegia). Le didascalie originali furono sostituite per descrivere le scene al pubblico del paese nordico, che poco o nulla sapeva delle antiche rovine di Villa Adriana. Il duro lavoro dei campi era invece familiare agli spettatori norvegesi.
La fonte del DCP è una copia nitrato originale colorata con la tecnica del pochoir e digitalizzata nel 2018. – Tina Anckarman

enjoying the surroundings, and every now and then consults what must be a guidebook. She stops to talk to a man who points at the ruins. She is clearly a tourist visiting the historic site.
This travelogue aims to give the viewer a glimpse of everyday rural life around Tivoli, among the Sabine Hills. Women carry big bundles of firewood on their heads; a man is selling his harvest by the side of the stone-paved road; at the town gate we see farmers on donkey carts. The female tourist sits down on the grass in the shadows under the old olive trees. Horses pick their way down a slope, and the herd of sheep is still grazing nearby. Truly a rural idyll....
This unidentified original footage was probably produced by Pathé around 1909. At the time of the film, the advanced technique of stencil colouring was not performed in Norway. The film was brought to Norway by the filmmaker Hans Berge, who distributed a large number of short foreign films in Norway via his company Framfilm. (We still don't know the film's original title, nor when it was shown in Norway.) Its original intertitles were replaced to describe the scenes to the Norwegian audience, who would have had little if any knowledge of the ancient ruins of the Villa Adriana. Hard rural labour, on the other hand, would have been familiar to Norwegian viewers.
About the DCP: The source, an original stencil-coloured nitrate print, was digitized in 2018. – Tina Anckarman

NIHON NANKYOKU TANKEN [La spedizione giapponese in Antartide/The Japanese Expedition to Antarctica] (JP, 1910-1912, 1930)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Yasunao Taizumi, asst. Chikasaburo Watanabe, + operatori dell'agenzia pubblicitaria/*cameramen of the advertising agency* Hiromeya. PROD: M. Pathé Shokai. RIPRESE/FILMED: 1910-1912. COPIA/COPY: DCP, 50' (demo restauro iniziale incluso/*includes restoration demo at the beginning)* (da/*from* 35mm, 16 fps, nitr. pos. in parte imbibito e virato/*partially tinted & toned*); did./*titles:* JPN, subt. ENG. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo. Restauro digitale/*Digital restoration,* 2019.

Un positivo nitrato 35mm del film, imbibito e virato, è stato tramandato per quattro generazioni nella famiglia di Shunzo Murakami (1872–1924), il fondatore della Seiko Zasshisha (Società della Rivista Successo). Ispirandosi al libro di Samuel Smiles *Self-Help* (1859), Murakami pubblicò riviste come "Successo" (1902-1916) e "Il mondo delle spedizioni" (1906-1912), che miravano a coltivare nella gioventù giapponese del periodo successivo alla restaurazione Meiji lo spirito di avventura e l'ambizione di primeggiare a livello mondiale. Egli fu anche nominato segretario permanente del club di sostenitori della spedizione antartica del tenente Nobu Shirase (1910-1912).
Per chiarire i numerosi misteri che avvolgono questo film, l'Archivio nazionale del Giappone ha svolto una meticolosa ricerca, da cui è emerso che le riprese documentarie originali, proiettate inizialmente nel 1912 con un commento dal vivo del tenente Shirase, vennero rimontate e ridistribuite, con l'aggiunta di didascalie esplicative, nel 1930, in occasione del ventennale della spedizione. A quell'epoca Murakami era ormai scomparso, e il film probabilmente finì per sopravvalutare il contributo del leader del club di sostenitori – ossia

A tinted and toned 35mm nitrate positive of the film was handed down through four generations of the family of Shunzo Murakami (1872–1924), the founder of the Seiko Zasshisha (Success Magazine Company). Drawing inspiration from Samuel Smiles' book Self-Help *(1859), Murakami published magazines like* Success *(1902-1916) and* World of Expedition *(1906-1912), which aimed to cultivate a spirit of adventure and getting ahead in the world among Japanese youth of the post-Meiji Restoration era. As it happens, he was also appointed permanent secretary of the campaign club of Lieutenant Nobu Shirase's Antarctic expedition (1910-1912).*
In order to clarify the numerous mysteries surrounding the film, the National Film Archive of Japan conducted a thorough investigation, which revealed that the original documentary footage, initially screened in 1912 with live commentary from Lieutenant Shirase, was re-edited and re-released with added expository intertitles in 1930, on the 20th anniversary of the expedition. By that time Murakami had passed away, and the

Shigenobu Okuma (1838-1922), l'eminente uomo politico che svolse un ruolo cruciale nella modernizzazione del Giappone – a scapito di Murakami.
Nippon Nankyoku Tanken (La spedizione giapponese in Antartide) fu nuovamente ridistribuito nel 1940, con implicazioni politiche. Questa volta il film fu pubblicizzato come una "celebrazione del trentesimo anniversario della rivendicazione dell'Antartide", ma nei dieci anni trascorsi una parte del materiale era andata perduta e il film fu montato a partire da quattro positivi incompleti, che tra l'altro utilizzavano tutti pellicole diverse (Gevaert Belgium, Kodak, Agfa e Ferrania).
Nel 2011 il film è stato proiettato alle Giornate del cinema muto di Pordenone nella sezione "La corsa al Polo", in una nuova copia ristampata di una versione ridotta. Questa versione ridotta durava 19 minuti ed era stata preparata, nel quarantesimo anniversario della spedizione, per un evento commemorativo in cui i membri superstiti del gruppo avrebbero reso omaggio agli spiriti dei defunti. Negli anni Cinquanta, ben pochi dei sopravvissuti erano disposti ad assistere a un intero lungometraggio muto e quindi il materiale subì tagli drastici. Nel corso degli anni, dunque, il film è stato rimontato e piegato a nuovi fini a intervalli di dieci anni, in occasione di ogni successivo anniversario. *Nippon Nankyoku Tanken* (La spedizione giapponese in Antartide) proiettata alle Giornate di quest'anno costituisce la più lunga versione del film oggi disponibile. La fonte principale del nuovo DCP è un positivo nitrato 35mm, imbibito e nitrato, di proprietà di Masatoshi Murakami. Ricostruito con l'aiuto dei documenti di censura delle didascalie originarie, ricrea la forma del film all'epoca della "prima" uscita nel 1930. Il ricevimento di commiato tenuto presso la residenza di Okuma, in gran parte omesso nelle versioni successive, nonché parecchie scene che ci sono pervenute solo all'interno della versione ridotta, sono stati finalmente rimontati nel film, permettendo al *Nippon Nankyoku Tanken* di tornare in vita nella sua integrità.

Masaki Daibo

film arguably ended up over-emphasizing the contribution of campaign club leader Shigenobu Okuma (1838–1922) – the eminent politician who played a formative role in modernizing Japan – at his expense.
The Japanese Expedition to Antarctica *was released again in 1940, with political implications. This time the film was advertised as "celebrating the 30th anniversary of claiming Antarctica", but in the intervening ten years some of the material had been lost, and the film was cut together from four incomplete positives, which incidentally all used different film stock (Gevaert Belgium, Kodak, Agfa, and Ferrania).*
In 2011 the film was screened at the Pordenone Silent Film Festival in its section "The Race to the Pole", from a newly struck print of a digest version. This 19-minute digest version was prepared on the 40th anniversary of the expedition for a memorial event held by the surviving members of the team to comfort the spirits of the dead. By the 1950s most of the survivors were no longer willing to sit through a feature-length silent film, so the material was trimmed substantially.
Over the years the film has thus been re-edited and re-purposed at ten-year intervals, with each subsequent anniversary. The Japanese Expedition to Antarctica *screened at this year's Giornate constitutes the longest version of the film available today. The main source material for the new DCP is a partially tinted and toned 35mm nitrate positive owned by Masatoshi Murakami. Put together with the help of the original intertitle censorship documents, it re-creates the form of the film as it was seen on its "first" release in 1930. The send-off party at Okuma's residence, which was largely omitted from later versions, and several scenes that only survive as part of the digest version have finally been edited back into the film, allowing the entirety of* The Japanese Expedition to Antarctica *to come to life again.*

Masaki Daibo

Robert Vignola: da Trivigno a Hollywood

THE MOMENT BEFORE (**Profezia di zingara**) (US 1916)
REGIA/DIR: Robert Vignola. SCEN: Hugh Ford, dall'atto unico di/*based on the one-act play by* Israel Zangwill, *The Moment of Death; or, The Never, Never Land* (New York, 1900). PHOTOG: Edward Gheller. CAST: Pauline Frederick (*la duchessa/Madge, the Duchess of Maldon*), Thomas Holding (*il duca/Harold, the Duke of Maldon*), Frank Losee (*il vecchio duca/the elder Duke of Maldon*), J.W. Johnston (*il gitano/John the Gypsy*), Edward Sturgis (*Ojoe*), Henry Hallam (*il vescovo/The Bishop*), [Warren Cook, Corra Latimore]. PROD: Daniel Frohman, Famous Players Film Co. DIST: Paramount. USCITA/REL: 27/4/1916. COPIA/COPY: DCP, c.52' (da/*from* 35mm, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

The Moment Before si inserisce nella fase di passaggio di Robert Vignola (e del cinema americano pionieristico) dai two-reels al lungometraggio, quando lascia la Kalem e passa alla Famous Players, per dirigere Pauline Frederick, affascinante attrice teatrale e diva di successo.
Tratto dal dramma *The Moment of Death; or, The Never, Never Land* di Israel Zangwill, è il terzo film di Vignola con Frederick, girato in Florida

The Moment Before *is part of the transitional phase of Robert Vignola (and of early American cinema) from two-reelers to feature films, when he left Kalem and moved to Famous Players to direct the captivating theatre star Pauline Frederick. Based on Israel Zangwill's drama* The Moment of Death; or, The Never, Never Land*, this was Vignola's third film with Frederick and was shot in Florida (standing in for Australia) and*

The Moment Before, 1916: Thomas Holding, Pauline Frederick, J.W. Johnston. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

(che sta per l'Australia) e a New York (con un esterno nel nuovo quartiere di Forest Hills), dove la Paramount rimane fino agli anni Venti, mantenendovi una postazione produttiva in cui potersi assicurare i "famous players" impegnati a Broadway. La trama è leggermente diversa da com'è descritta nel catalogo AFI, che lo trasse presumibilmente dai giornali di settore, e anche dalla "novellizzazione" di Gladys Hall nel mensile *Motion Picture Magazine* (giugno 1916).

Il film inizia presentando gli anziani ed eleganti Duca e Duchessa di

New York (with an exterior in the recently built neighborhood of Forest Hills), not far from where Paramount would have its East Coast studio until the end of the 1920s, enabling them to have access to the services of the "famous players" of Broadway. The film's plot differs slightly from the description in the AFI Catalog, *which was presumably taken from trade papers and Gladys Hall's novelization in* Motion Picture Magazine *(June 1916).*

The film begins by presenting the elderly and elegant Duke and Duchess of

Maldon, impegnati in atti caritatevoli in un villaggio dickensiano. L'indomani, il duca cade da cavallo ed è ferito mortalmente. Piangendo in chiesa la scomparsa del suo grande amore, la duchessa si accascia e nel "momento che precede la morte" rivede sua propria vita. "It was in her youth that she had fractured practically all the Biblical commandments" ("fu nella giovinezza che ruppe quasi tutti i comandamenti della Bibbia"), racconta la didascalia. In gioventù infatti, Madge, la duchessa, era una seducente zingara, fidanzata con il focoso gitano John, ma affascinata dall'aristocratico Harold, figlio nullafacente e incline al bere dei Maldon. Questi, invaghitosi della zingarella, l'assume come cameriera, scandalizzando il fratello maggiore. Una colluttazione tra i fratelli e la gelosia di John portano a un incidente mortale che costringe sia Harold che la coppia gitana a fuggire in Australia. Qui Madge ritrova Harold e, in un duello tra i due uomini, raccoglie da terra una pistola e uccide John. I due innamorati galoppano insieme in controluce, verso un tempo più luminoso, ma con l'ombra scura delle loro anime. Nell'ultima immagine Madge si spegne ai piedi dell'altare, a ricordare che con la filantropia ha cercato di emendarsi dai peccati di gioventù. Un tocco religioso appena abbozzato, ricorrente in Vignola. Senza bigottismo e senza gli eccessi melodrammatici del testo teatrale, il film rimanda allo spettatore la valutazione della gravità e intenzionalità dei peccati dei personaggi.

Il cinismo di fondo della vicenda, disvelamento dell'ipocrisia vittoriana, si struttura nel meccanismo narrativo a ritroso, che mette in discussione le aspettative create dalla non brevissima introduzione dei personaggi da vecchi; un flash back all'interno del quale, temerariamente, Vignola inserisce un altro flash back, quando Madge, guardandosi il palmo della mano, ricorda la profezia di una zingara. La pièce di Zangwill non contiene alcun contesto gitano, qui inventato dal sceneggiatore Hugh Ford, che aveva diretto più volte Pauline Frederick.

Costante nei film di Vignola l'uso di composizioni non banali nell'inquadratura e i contrasti di luce e ombra, a significare una contrapposizione morale, come all'inizio del film, quando il controluce sull'uscita dell'anziana coppia in silhouette riecheggia il sottofinale e anticipa la non trasparenza morale delle due figure. La scenografia è accurata e non insignificante, come la statua di donna discinta, che troneggia a fianco dello scalone nella residenza dei Maldon – un segno della presenza femminile che andrà a rompere gli equilibri della casa.

La figura di Madge è quella di una ribelle, che non accetta le regole del clan, imbraccia il fucile, fuma (siamo nel 1916!) e spara per difendere il suo amore. Si conferma quindi la sensibilità di Vignola "regista di donne", successivamente noto per il lavoro con Marion Davies, affidatagli da Hearst per la maggior parte della sua carriera. La provenienza teatrale del regista non produce una recitazione manieristica, per quanto i gesti di Frederick nella parte iniziale corrispondano ai manuali di recitazione del tempo, ma mostra una cura speciale per il lavoro degli attori, fino al punto di imporre loro di imparare a memoria i dialoghi, in quanto essenziali nella costruzione del personaggio.

Nel momento in cui il cinema americano, per catturare il pubblico borghese, ancora restio a consumare il prodotto locale, cerca di attrarre le donne, perno della cultura dell'intrattenimento nella transizione dal

Maldon, engaged in charitable acts in a Dickensian village. The following day, the duke falls off his horse and is mortally injured. Mourning the loss of her great love, the duchess collapses in church, and in the "moment before death" she reviews her own life. "It was in her youth that she had fractured practically all the Biblical commandments," says the intertitle. In fact, when she was young, Madge the duchess was a seductive gypsy, engaged to the fiery gypsy John, but fascinated by Harold, the idle aristocratic son of the Maldons, who was prone to the family vice of excessive drinking. In love with the gypsy, Harold brings her home as a servant, scandalizing his older brother. A fight between the brothers and John's jealousy lead to a fatal accident that forces both Harold and the gypsy couple to flee to Australia. Here Madge finds Harold, and in a duel between the two men, retrieves a pistol from the ground and kills John. The two lovers gallop away together in backlit silhouette, towards a brighter future but with a dark shadow on their souls. In the final image, Madge collapses at the foot of the altar, recalling the philanthropic works she hoped would make amends for the sins of her youth. It's the kind of faintly sketched religious touch that recurs throughout Vignola's work. Without sanctimony nor the melodramatic excesses of the theatrical text, the film reminds the viewer of the gravity and willfulness of the characters' sins.

The underlying cynicism of the story, exposing Victorian hypocrisy, is built into the reverse narrative mechanism which calls into question expectations created by the not exactly brief introduction of the characters in earlier days; Vignola daringly inserts a flashback within another flashback, when Madge, looking at her palm, remembers the prophecy of a gypsy fortune-teller. Zangwill's play contains no gypsy context, which was invented here by writer Hugh Ford, who had also directed Pauline Frederick several times.

A constant in Vignola's films is the use of inventively framed compositions and contrasts of light and shadow to signify moral contrasts, such as at the beginning of the film, when the backlighting of the elderly couple in silhouette echoes and anticipates their moral opacity. Even the carefully chosen set design has meaning, such as the statue of a scantily clad woman by the staircase in the Maldon residence, foreshadowing the female presence that will come to destroy the household's equilibrium.

Madge is a rebel who doesn't accept the rules of the clan: she smokes (we are in 1916!), takes up a gun, and shoots to defend her love. It's a characterization that further confirms the sensitivity of the "woman's director" Vignola, who would later be entrusted by William Randolph Hearst to help shape Marion Davies' career. The director's theatre background doesn't result in a mannered performance (though Frederick's gestures in the initial section correspond to acting manuals of the period), but rather reveals his special attention to the work of the actors, whom he even made memorize dialogue as an essential element in the construction of character.

At a time when American cinema, in order to capture middle-class audiences still reluctant to watch local production, tried to attract women, thereby shifting the culture of entertainment from Victorianism to modernity, Vignola can be seen as a skilled and sensitive constructor

vittorianesimo alla modernità, Vignola si propone dunque come un abile e sensibile costruttore di figure e interpreti femminili al passo coi tempi. Distribuito in origine in 5 bobine, il film durava 70 minuti secondo le proposte per i musicisti pubblicate da *Motion Picture News* (13.05.1916).

GIULIANA MUSCIO

La Cineteca Nazionale presenta la appena scoperta versione italiana del film, 522 m. più lunga della sola copia finora conosciuta, un duplicato safety incompleto versione inglese con didascalie flash, duplicato prima dal 1996 con procedimenti fotochimici a partire da un nitrato parzialmente decomposto e ad oggi non più esistente.
La dispersione dei materiali si può forse spiegare dal fatto che, vietata la proiezione del film ad ottobre del 1922 dalla censura italiana, si perse il collegamento tra il titolo italiano ed il titolo originale.
Possiamo solo immaginare alcuni dei motivi che portarono alla censura fascista: l'importanza del destino, che assume la figura di una profezia gitana che guida il filo del racconto; il mancato rispetto della morale e dei "buoni costumi", crimini che rimangono impuniti grazie alla fuga, l'ascesa dell'egualitarismo. L'autore del racconto di origine, Zangwill, credeva nel crogiuolo di culture ed era femminista, insieme a sua moglie Edith Ayrton, fondatrice della Jewish League for Woman Suffrage nel 1912.
Per la ricostruzione del film ci siamo basati principalmente nella copia italiana presentata alla censura (codici di fabbricazione della pellicola risalenti al 1921-1923), 522 metri più lunga del safety ed in miglior stato di conservazione. Il montaggio italiano è più didascalico e rispetta l'ordine delle scene rispetto a quanto riportato dalla stampa americana dell'epoca. In alcuni rari casi inserisce delle didascalie in mezzo a una scena, pratica che sicuramente appartiene più agli anni Venti che non al 1916.
La bellezza e vulnerabilità di Harold è inquietante, anche se l'elemento dominante della coppia protagonista è la forza di Madge.
Curiosamente *Maldone*(1927) di Grémillon riprende molti elementi narrativi del film (e curiosamente anche di *The Vampire*, 1913, un altro film di Vignola), ma li organizza diversamente, concentrandosi nell'interiorità del personaggio maschile, nella sua intima dualità e desiderio di fuga verso una vita di vera libertà. In originali parallelismi e divergenze, gli elementi convivono in un fresco potente della vita nomade e contadina. – IRELA NÚÑEZ

Originally distributed in 5 reels, the film ran 70 minutes according to proposals for musicians published by Motion Picture News *(13.05.1916).*

GIULIANA MUSCIO

The print of The Moment Before *presented by the Cineteca Nazionale, Rome, is of the newly discovered Italian version of the film, which is 522 metres longer than the only copy previously known to exist, an incomplete safety duplicate English version with flash titles, first copied photochemically in 1996 from a partially decomposed nitrate that no longer exists. The dispersion of the material can perhaps be explained by the prohibition of the film by the Italian Fascist censors in October 1922, at which point it's possible that the connection between the Italian title and the original was lost. We can only imagine some of the reasons/motives that led to the Fascist censorship: the importance of destiny, embodied in a gypsy prophecy that guides the thread of the story; the lack of respect for morals and "proper decorum"; crimes that go unpunished when the characters flee; the rise of egalitarianism. The author of the original story, Israel Zangwill, believed in the melting pot of cultures, and was a feminist along with his wife Edith Ayrton, a founder of the Jewish League for Woman Suffrage in 1912.*
For the reconstruction of the film we've mainly relied on the Italian copy presented to the censors (the film's edge codes date it to 1921-1923), which is 522 metres longer than the safety print, and in a better state of preservation. The Italian edit is more didactic, and more diligently respects the order of scenes than what was reported in the American press of the time. In some rare cases intertitles were inserted in the middle of a scene, a practice that certainly belongs more to the 1920s than to 1916.
Harold's beauty and vulnerability are unsettling, even though the dominant element of the protagonist couple is Madge's strength. Curiously, Jean Grémillon's Maldone *(1927) later takes up many narrative elements of the film (as does another, earlier film by Vignola,* The Vampire*, 1913), but organizes them differently, focusing on the male character's inner life in its fundamental duality and desire to escape to a life of true liberty. Through original parallels and differences, the elements co-exist in a fresh, powerful depiction of nomadic and peasant life. – IRELA NÚÑEZ*

LA MORTE CHE ASSOLVE (IT 1918)

REGIA/DIR: Alberto Carlo Lolli. SCEN: Francesco Serravalle. PHOTOG: Mario Bacino. CAST: Elettra Raggio (*Maddalena; sua figlia/her daughter Erica*), Ermete Novelli (*Falco*), Ettore Piergiovanni (*conte/Count Giancarlo Della Croce*). PROD: Raggio Film, Milano. RIPRESE/FILMED: 1918. V.C./CENSOR DATE: 01.07.1918 (n. 13813). PREMIÈRE: 15.02.1919 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 50'15" (da/*from* nitrate neg., 980 m.; imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

"Con appena cinque lavori, Elettra Raggio è riuscita, così di sorpresa, a fermare la nostra attenzione ad ammirarla, ad imporsi! E come è stato? Tante dive silenziose … si sono fatte conoscere … o per la loro bellezza, o per lo sfarzo del vestiario, o infine, per la

"In just five films, Elettra Raggio has surprised us, succeeding in holding our attention and admiration, and establishing herself! How has she done it? So many silent divas [...] have made themselves known [...] through their beauty, or sumptuous dresses, or power of

potenza d'espressione. E questo non è certo interessante, … perché il pubblico dopo dieci anni di spettacoli cinematografici ha evoluto e raffinato i suoi gusti … Il pubblico oggi chiede, e ne ha il diritto, qualcosa di effettivamente superiore; vuole – insomma – non più il mestiere ma l'arte. Elettra Raggio fa dell'arte, ecco perché s'impone." Questa eloquente descrizione del suo successo sulla rivista *La Vita Cinematografica* del 1917, conferma l'importanza di riportare alla luce l'unico film sopravvissuto con Elettra Raggio.

Attrice ma anche sceneggiatrice, regista e produttrice, la Raggio è una figura poliedrica singolare nel panorama del suo tempo, il cui lavoro merita di essere finalmente accessibile e ammirato dal pubblico. Grazie al lavoro di ricerca di studiosi del cinema, tra i quali Raffaele De Berti, Vittorio Martinelli ed Elena Mosconi e alle fonti provenienti dall'archivio cartaceo della Cineteca di Milano, conosciamo le salienti tappe biografiche e lavorative dell'attrice: nata a Milano il 21 febbraio 1887, vero nome Ginevra Francesca Rusconi, Elettra esordisce nel mondo del teatro accanto al grande Ermete Novelli, per poi approdare definitivamente al cinema nel 1915 per la Milano Film con *La cattiva stella*. Subito si cimenta nel triplice ruolo di sceneggiatrice-attrice-regista con il mediometraggio *Le due seduzioni*, che precede l'uscita nel 1916 di *Verso l'arcobaleno* (regia di Eugenio Perego). La consapevolezza artistica e anche imprenditoriale della Raggio la portano alla creazione, nello stesso anno, di una sua casa di produzione, la Raggio Film, con cui produce e interpreta *Galeotto fu il mare!* e *Primavera* (entrambi diretti da Achille Mauzan). Altro titolo importante è nel 1917 *Automartirio* diretto da Ivo Illuminati, un melodramma familiare, interpretato accanto a sua sorella Maria, che evoca la morale familiare presente anche in *Morte che assolve*, uscito l'anno successivo. Con altri tre film, da lei scritti e interpretati, *Miracolo d'amore* (1919, regia di Ivo Illuminati), *La valanga* (1919, regia di Francesco Bertolini) e *San-Zurka-San* (1920, co-diretto con Emilio Roncarolo), termina l'esperienza cinematografica della Raggio, che morirà nel 1973.

In *La morte che assolve*, diretto da Alberto Carlo Lolli, la vediamo in due ruoli: la madre Maddalena, che viene ripudiata dal crudele marito di professione usuraio, Falco, e la figlia Erica, adottata da una signora americana. Una volta cresciuta, Erica subirà le avance del Conte Giancarlo, che a suo tempo le salvò la vita, e affronta un doloroso incontro con il padre che l'ha abbandonata. Il melodramma esalta il valore della famiglia e quello, supremo, dell'amore. Nel ruolo di Falco, è Ermete Novelli, attore teatrale popolarissimo che offre qui la sua ultima e riuscita prova attoriale per il cinema, con una gestualità e mimica facciale ridotti all'essenziale. Quanto alla Raggio, non interpreta nessuno dei canoni divistici dell'epoca. Rifugge dall'archetipo della madre "sottomessa": malata e provata dalle circostanze sfavorevoli, Maddalena esce di scena per cause naturali e non per estremo sacrificio finale verso la figlia. D'altro canto non ci appare nemmeno come *femme fatale*, mostrando invece una giovane donna, la figlia Erica, non dominatrice o ammaliante, ma semmai una donna moderna. Lo stile recitativo della Raggi è naturalistico, non enfatizza il gesto, ricordando quasi la Duse di *Cenere*. A differenza della Duse però, la Raggio non

expression. But that is of little interest, [...] because after ten years of filmgoing, the public has evolved and refined its tastes. [...] What people want today, and justly so, is something essentially superior: in short, not the profession but the art. Elettra Raggio is creating art, and that's why she's here to stay." This eloquent description of her success in La Vita Cinematografica *of 1917 confirms the importance of bringing to light her only surviving film.*

Raggio was not only an actress, but also a screenwriter, director, and producer – a singular and multifaceted figure in her own time, whose work finally deserves to be accessible and appreciated. Thanks to the research of scholars such as Raffaele De Berti, Vittorio Martinelli, and Elena Mosconi, and documents in the paper archive of the Cineteca di Milano, we know the salient facts of Elettra's life and career: born in Milan on 21 February 1887 as Ginevra Francesca Rusconi, she made her debut on stage alongside the great Ermete Novelli, and then moved to the cinema for good in 1915 with La cattiva stella *(Milano Film). She promptly took on the triple role of screenwriter-actress-director with the short feature* Le due seduzioni*, which was followed in 1916 by* Verso l'arcobaleno*, directed by Eugenio Perego. In 1916 Raggio's sense of both art and business led her to found a production company, Raggio Film, and she produced and appeared in* Galeotto fu il mare! *and* Primavera*, both directed by Achille Mauzan.*

Another important film was the family melodrama Automartirio *(1917) directed by Ivo Illuminati, in which Elettra appeared with her sister Maria. The subject of family morals recurs in* La morte che assolve*, released in the following year. She wrote and acted in three other titles in the late years of her film career:* Miracolo d'amore *(1919, directed by Ivo Illuminati),* La valanga *(1919, directed by Francesco Bertolini), and* San-Zurka-San *(1920, co-directed with Emilio Roncarolo). Elettra Raggio died in 1973.*

In La morte che assolve*, directed by Alberto Carlo Lolli, we see her in two roles: Maddalena, a mother repudiated by her cruel husband Falco, a professional loan shark, and their daughter Erica, who is adopted by an American lady. As an adult, Erica is subjected to the advances of Count Giancarlo, who had once saved her life, and has to face a distressing encounter with the father who abandoned her. Melodrama brings out family values, and the supreme value of love. Falco is played by Ermete Novelli, a hugely popular stage actor who offers conclusive proof of his talent on screen, with gestures and facial expressions reduced to the essential. For her part, Raggio does not embody any of the* diva *canons of the time and avoids the stereotype of the submissive mother: sick and worn down by unfavourable circumstances, Maddalena makes her final exit due to natural causes, not some ultimate sacrifice for her daughter. On the other hand, she doesn't come across as a* femme fatale*, instead expressing herself in the role of Erica as a young woman who neither dominates nor casts a spell. If anything, she is modern.*

Raggio's acting style is natural, without excessive emphasis on gesture, almost recalling Eleonora Duse in Cenere*. Unlike Duse,*

si sottrae alla macchina da presa, regala un paio di intensi primi piani e perfino un ammiccante sguardo in camera. Eppure il fatto che sia giunto fino a noi un solo film con lei, testimonia che, nonostante il favore della critica, la Raggio non sia riuscita a imporsi nel grande pubblico come un modello femminile inarrivabile, né come l'incarnazione di desideri e ideali reconditi, come fu per altre attrici. Se, infatti, una caratteristica delle grandi dive del muto italiano è la riconoscibilità immediata della loro identità scenica (certi gesti, sguardi, emozioni reiterate anche in storie diverse) che finisce poi per creare "il mito", la Raggio predilige l'eterogeneità dei ruoli che le permette di mettere in campo una multiformità espressiva rara per quei tempi. Il suo è un cinema elitario, se vogliamo; sicuramente più sofisticato e misurato, da apprezzare oggi più di ieri.

Il restauro. Il MicLab di Fondazione Cineteca Italiana ha effettuato una scansione in 2K dell'originale negativo in supporto nitrato. Il materiale misura 980 metri, a fronte dei 1300 dichiarati nel visto di censura, che includevano anche le didascalie, mancati nel negativo. Le didascalie sono state aggiunte, facendo riferimento alla trama consegnata nel visto di censura. I colori sono stati ricostruiti studiando frammenti di altri film della Raggio Film, consegnati negli anni Cinquanta da Elettra Raggio a Fondazione Cineteca Italiana.

Frida Bonatti

however, Raggio never shuns the camera, rewarding us with a pair of intense close-ups and even a knowing glance at the camera. Yet the fact that only one film has come down to us proves that notwithstanding positive reviews she never succeeded in establishing herself in the eyes of the public as incomparable, or as the embodiment of hidden desires and ideals, like other actresses. Whereas a typical feature of Italian silent divas was their immediately recognizable screen identity (with gestures, looks, or emotional states repeated in different stories), leading to the creation of a "legend", Raggio preferred a variety of roles, which allowed her to convey a multiform expressiveness that was rare at that time. Hers is an elitist cinema, in a sense, certainly more sophisticated and measured, and something to be appreciated now more than it was in the past.

The Restoration *The MicLab of the Fondazione Cineteca Italiana made a 2K scan of the original nitrate negative. The surviving material measures 980 metres, compared to the 1300 on the censor's certificate, which included the intertitles, missing in the negative. These have been added making use of the plot as found in the censorship text. Colours have been reconstructed by studying fragments of other Raggio Film productions given by Elettra Raggio to the Fondazione Cineteca Italiana in the 1950s. – Frida Bonatti*

SALLY, IRENE AND MARY (Le tre grazie) (US 1925)

REGIA/DIR: Edmund Goulding. SCEN: Edmund Goulding, dalla pièce di/*based on the play by* Eddie [Edward] Dowling & Cyrus Wood (New York, 04.09.1922-02.06.1923, *revival* 23.03-04.04.1925). DID/TITLES: Joseph W. Farnham. PHOTOG: John Arnold. MONT/ED: Harold Young, *asst*. Arthur Johns. SCG/DES: Cedric Gibbons, Merrill Pye; non accreditati/*uncredited:* Erté [Romain de Tirtoff]. COST: André-Ani [Clement Andreani]; non accreditati/*uncredited:* Erté [Romain de Tirtoff]. CHOREOG: Fanchon [Fanchon Wolf]. CAST: Constance Bennett (*Sally Fitzgerald*), Joan Crawford (*Irene O'Dare*), Sally O'Neil (*Mary O'Brien*), William Haines (*Jimmy Dugan*), Douglas Gilmore (*Paul*), Ray Howard (*Jerry*), Aggie Herrin (*Mrs. O'Brien*), Kate Price (*Mrs. Dugan*), Lillian Elliott (*Mrs. O'Dare*), Henry Kolker (*Marcus Morton*), Sam De Grasse (*Tim O'Dare*), Edna Mae Cooper (*Maggie*); non accreditati/*uncredited:* Jane Arden, Dorothy Chandler, Dorothy Dorr, Dorothy Dunbar, Dixie Harkins, Molly McKaye [McKay], Amber Norman, Janice Peters, Mary Stuart (*ballerine/chorus girls*), Tom O'Brien (*direttore di scena/stage manager*), Ben Hall (*aiutante di scena/stagehand; callboy*), Jay Kirkham, Ethel Sylas, Ah Soo *(inserviente/servant*), C. G. Bryden (*clown*), Wilhelm von Brincken (*ospite alla festa/party reveller*), Leilani Deas (*ragazza hawaiiana/a Hawaiian girl*), Lola Webster *(ballerina/a dancer*). PROD: Edmund Goulding, Metro-Goldwyn-Mayer. DIST: M-G-M. RIPRESE/FILMED: 09-10.1925 (22 giorni/*days*). PREMIÈRE: 06.12.1925 (Capitol, New York). USCITA/REL: 27.12.1925. COPIA/COPY: DCP, 76' (da/*from* 35mm fine grain master della/*from* Warner Bros. ricavato dal negativo camera originale del 1925/*struck from the original 1925 camera neg.*), orig. l: 5564 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. Restaurato con il sostegno di/*Preserved with the support of* The Louis B. Mayer Foundation.

Pare che tutto quanto rimane impresso nella memoria arrivi in forma di triadi: i tre desideri magici, i tre orsi di Riccioli d'Oro, i tre moschettieri; ed ecco qui una saga di Broadway su tre bellissime ballerine di fila, *Sally, Irene and Mary*. Sembra che i cineasti e gli spettatori degli anni Venti non si stancassero mai di raccontare e sentirsi raccontare storie sulla vita dietro le quinte. Lo fecero anche qui in un misto di glamour, commedia e dramma, imbandito con stile da un trio stellare: Constance Bennett (Sally), Joan Crawford (Irene) e Sally O'Neil (Mary).

All the things that stick in the memory supposedly come in threes – three magic wishes, Goldilocks' three bears, the Three Musketeers – and here, a Broadway saga of three beautiful chorus girls, Sally, Irene and Mary. *Filmmakers in the 1920s never seemed to tire of cinematic tales of backstage life, nor did audiences. They lapped up this film's mixture of glamour, laughter, and tears, served up in style by a dream trio in the title roles: Constance Bennett (Sally), Joan Crawford (Irene), and Sally O'Neil (Mary).*

The world of showgirls, sugar daddies, stage door johnnies, and

Il mondo delle soubrettes, dei paparini benestanti, degli aiutanti di scena e dei *bon viveurs*, con tutti i pericoli della vita di palcoscenico annessi e connessi, aveva attratto l'attenzione del pubblico almeno da quando Florenz Ziegfeld cominciò a "glorificare la ragazza americana" nel 1907 nei suoi suoi sontuosi spettacoli annuali di rivista *Follies Revues*, un'immagine poi ritratta con toni più leggeri e ammiccanti nella fortunata pièce teatrale di Avery Hopwood *The Gold Diggers*. Tutti sapevano che sotto i lustrini e i riflettori c'era un mondo meno sfavillante, un *maelstrom* di ambizioni e cuori infranti: le ballerine di fila erano dovevano anche lavorare sodo, e lo spettacolo doveva sempre e comunque andare avanti. *Sally, Irene and Mary* presenta il destino e le fortune del suo trio nella tradizionale confezione di scene in camerino, spettacoli veri e propri e incisive didascalie, il tutto intrecciato a una storia di povere ragazze nelle loro camere in affitto, in balìa delle tentazioni della grande città, braccate dai "lupi di Broadway" mentre ancora sognano i loro fidanzati perbene, giù nel Lower East Side di Manhattan.

Il soggetto prese vita nel 1921 in forma di numero vaudeville con Eddie Dowling, interpretato anche da Jimmy Dugan e da tre ballerine fra loro amiche, il cui nome alludeva alle protagoniste di altrettanti musical di successo, rispettivamente intitolati *Sally*, *Irene*, e *Mary*, con tanto di interpretazioni delle canzoni di successo in ciascuna. Il numero diventò a un certo punto uno spettacolo teatrale a sé stante prodotto dalla Shubert e infine un musical di Broadway in grande stile, che rimase in cartellone per quasi un anno nella stagione 1922-23, con una riedizione nel 1925.

Al momento in cui approdò sul grande schermo, questa semplice storia fu trasformata dal versatile Edmund Goulding in un misto di commedia e melodramma. La sceneggiatura non pretende di essere originale, ma le sue scene e le sue figure sono comunque tratteggiate in maniera vivida e memorabile. Goulding era uno sceneggiatore prolifico e pieno di inventiva (fu co-autore della sceneggiatura di *Tol'able David* e del testo teatrale *Dancing Mothers*, nonché responsabile del soggetto del celebre film parlato della MGM *The Broadway Melody*), ma aveva altresì il dono di saper dirigere con sensibilità le interpreti femminili. Questo è solo il suo secondo film come regista, ma il suo talento è già in bella mostra, come si vedrà più tardi nel suo lavoro con Greta Garbo (*Love*), Gloria Swanson (*The Trespasser*), il cast stellare di *Grand Hotel*, e Bette Davis (*Dark Victory* e *The Old Maid*).

I primi cinque minuti del film introducono con ammirevole concisione ciascuna delle tre eroine che arrivano a teatro per il lo spettacolo in cui lavorano, "The Dainties". La personalità di ciascuna di esse è subito tratteggiata con grande chiarezza.

Sally, interpretata dall'affascinante bionda Constance Bennett, è elegante, sa come va il mondo, soprattutto quello dello spettacolo e, guarda caso, si fa mantenere da un vecchio riccone che le offre una vita agiata con tanto di appartamento lussuoso, pellicce e vestiti alla moda.

Joan Crawford è Irene: ingenua, romantica, superstiziosa, sempre in bolletta, alla ricerca del grande amore ma con una disgrazia che la attende dietro l'angolo. Sotto il nome di Lucille Le Sueur, Crawford era una nuova arrivata a Hollywood, appena reduce da ruoli di ballerina di fila

lounge lizards, and life upon the wicked stage had captured the popular imagination ever since Florenz Ziegfeld began "glorifying the American girl" in 1907, in his spectacular annual Follies revues, an image later leavened with knowing wisecracks by Avery Hopwood's 1919 hit play The Gold Diggers. *Everyone knew there was an underside, beyond the glamour of the footlights, a maelstrom of ambition and heartbreak: chorines were working girls, too, and no matter what, the show must go on.* Sally, Irene and Mary *presents its trio's fates and fortunes in the traditional package of dressing room scenes, onstage spectacle, and snappy intertitles, interwoven with an episodic plot about innocents from the tenements at the mercy of big city temptations, pursued by "Broadway wolves," while still dreaming of their ordinary, decent boyfriends back on the Lower East Side.*

The property started life in 1921 as a vaudeville sketch by Eddie Dowling, who also starred as Jimmy Dugan, with three chorus girl friends, each named after the title characters of recent smash musicals, Sally, Irene, *and* Mary, *complete with performances of their respective hit songs. The vaudeville sketch grew into a Shubert touring show, and then a full-fledged Broadway musical that ran almost a year, 1922-23, with a revival in 1925.*

By the time it reached the screen, the simple story had been transformed by the multi-talented Edmund Goulding into a mélange *of comedy and melodrama. The script may skirt originality, but its scenes and characters are vivid and memorable. Goulding was a prolific, inventive writer (he co-wrote the film* Tol'able David *and the play* Dancing Mothers, *and went on to concoct the story of M-G-M's landmark talkie* The Broadway Melody*), but he also had a gift for the sensitive handling of female players. This was only his second film as a director, but this skill is already in evidence, and would be throughout his career, working with Garbo (*Love*), Gloria Swanson (*The Trespasser*), the all-star cast of* Grand Hotel, *and Bette Davis (*Dark Victory *and* The Old Maid*).*

The opening five minutes compactly introduces each of our heroines, on their way to the theatre for their show, "The Dainties". Each is immediately given a distinct personality.

Sally, played by cool blonde Constance Bennett, is elegant, worldly wise, all too familiar with the ways of the showbiz world, and surprisingly carries a torch for the old sugar daddy who keeps her in style, with a plush apartment, chic ensembles, and chinchilla wraps.

Joan Crawford is Irene, naïve, romantic, superstitious, ever on the brink, yearning for love, but with tragedy looming. As Lucille Le Sueur, she was a recent newcomer to Hollywood, fresh from the chorus line of a Shubert revue on Broadway. She had no dramatic training, but she could do a mad, abandoned Charleston. And she was desperate to learn her craft. Luckily,

Sally, Irene and Mary, 1925: Joan Crawford balla il Charlestone sul set con "Jimmy"/*dancing the Charleston on-set with "Jimmy".* (AMPAS, Margaret Herrick Library, LA)

in una rivista Shubert a Broadway. Non aveva studiato recitazione, ma sapeva certamente ballare uno scatenato Charleston. E non vedeva l'ora di imparare il mestiere. Per fortuna trovò i maestri giusti: l'operatore John Arnold, e soprattutto Edmund Goulding. Questo era solo il suo quarto film, ma il primo in cui le sue doti di primattrice e i suoi occhi espressivi furono finalmente messi in pieno risalto; aveva fotogenìa da vendere. Goulding riconobbe subito il suo potenziale, dicendo a quanto pare a Walter Wanger: "È la scoperta dell'anno, Walter, la più grande

she found the right tutors: cameraman John Arnold, and Edmund Goulding. This was only her fourth film, but it was the first in which her star quality and soulful eyes were noticed; she had photogénie *in buckets. Goulding recognized her potential right away, reputedly telling Walter Wanger: "She's the find of the year, Walter – the greatest find of the year! Beautiful, wonderful emotional quality – bound for stardom." Crawford always remained grateful; years later she told a reporter, "I*

Sally, Irene and Mary, 1925: Constance Bennett, Joan Crawford, Sally O'Neil. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Sally, Irene and Mary, 1925: in piedi / *standing*, Jay Kirkham, Douglas Gilmore, Joan Crawford, Wilhelm von Brickman; sedute / *seated*, Sally O'Neil, Constance Bennet. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

rivelazione dell'anno! Bella, piena di emozione… diventerà una stella." Crawford gli fu sempre grata di questo; diversi anni dopo disse a un giornalista che "se non fosse per Eddie sarei ancora lì a ballare il Charleston sui tavoli".

Ma l'autentica dominatrice del film è Mary, la vivace ragazza irlandese dei quartieri operai, che mantiene la testa a posto nonostante il successo, pur rimanendo affascinata dal nuovo mondo che la circonda. Il ruolo era stato inizialmente assegnato ad Eleanor Boardman, ma la piccola, scoppiettante Sally O'Neil (il suo vero nome è Virginia "Chotsey" Noonan), baciata da un innato senso dell'umorismo, fu ingaggiata poco prima dell'inizio delle riprese. *Photoplay* la giudicò "la fine del mondo!", e il pubblico si trovò d'accordo. Ottima è anche la sua accoppiata con William Haines, bello e con la faccia da ragazzino, nella parte del suo fidanzato Jimmy Dugan, di professione idraulico (il suo ruolo è molto più modesto di quello di Eddie Dowling nella versione teatrale). A conti fatti, il film si fa tuttavia ricordare oggi soprattutto per Joan Crawford, a partire

would still be dancing the Charleston on table tops if it weren't for Eddie."

However, the character who dominated the film at the time was Mary, the feisty young Irish girl from the tenements, who keeps her head though flushed with success and excited by the new world around her. The role was initially announced for Eleanor Boardman, but petite, perky Sally O'Neil (real name Virginia "Chotsey" Noonan), blessed with an innate sense of humor, was cast just before shooting began. Photoplay *pronounced O'Neil "a knockout!"; audiences thought so too. She is certainly well paired with handsome, boyish William Haines as her plumber boyfriend Jimmy Dugan (a much reduced role compared to the Eddie Dowling stage original). Even so, the film is notable today for Crawford, whether it's in her first scene, watching a boy dancing in the street, dropping her make-up case and staring into its ominous broken mirror*

dalla sua prima scena, in cui osserva un ragazzino che balla per strada, si lascia cadere la borsetta dei trucchi e lo raccoglie scrutando lo specchio rotto, foriero di sventura (il nostro primo sguardo sugli incredibili occhi di Crawford!); poi nella sequenza in cui si esibisce sul palcoscenico in un vertiginoso Charleston; o in quella dove riappare in forma di spirito, unendosi al resto del cast in un altro memorabile Charleston dall'aldilà a chiusura di spettacolo.

La stessa Crawford è protagonista delle sequenze più affascinanti sul piano puramente visivo. Oltre alla già citata immagine dello specchio rotto c'è il suo duetto insieme al *bon viveur*, con le parole della romantica canzone di Victor Herbert "A Kiss in the Dark" che riverberano sulle note di un pianoforte, a contrappunto della sua delusione sull'essere stata respinta non appena l'uomo si è accorto che lei è una ragazza per bene. Ancor più degna di nota è la suspense suscitata dal telegrafista della Western Union intento a battere il telegramma in cui Irene informa Mary della sua fuga amorosa. Il messaggio è rivelato in frammenti, in un montaggio alternato a immagini di un'automobile in corsa accanto a un treno, fino al tragico scontro frontale.

Fra gli altri tesori del film vanno segnalati i meravigliosi costumi delle ballerine, opera dell'emigrato russo Erté (Romain de Tirtoff), acclamato illustratore di *Harper's Bazaar* e geniale designer per esaltanti spettacoli di varietà a Parigi e New York. La sua presenza alla MGM fu di breve durata, ma per fortuna *Sally, Irene and Mary* diede piena espressione alla sua creatività in un numero che mostra una bottiglia di profumo rotante, decorata in cima con ballerine ingioiellate e Mary alla sommità, con un copricapo in stile Art Déco e vestita solo con lunghe strisce di perle. A quella vista, il fidanzato idraulico di Mary rimane esterrefatto: "E i suoi vestiti?" Si osservi inoltre la squisita camera da letto d'impronta *art nouveau* con il motivo a farfalle (un recensore di *Variety* la descrive come "un vero incubo")e il soggiorno nell'abitazione di Sally, cosparso di cuscini per gli ospiti. Il ruvido ambiente del teatro, gli esterni in strada e i quartieri popolari disegnati da Cedric Gibbons e Merrill Pye fanno da contraltare al mondo della fantasia, iniettandovi per contrasto una salutare dose di realismo.

La triste fine di Irene è a suo modo una lezione morale; Sally ci commuove quando alla fine crolla e confessa di amare il donnaiolo che la sta mantenendo. Mary, dal canto suo, sopravviverà a tutte le traversie, lasciandosi alle spalle la vacuità del lusso e della moda. La scena finale è toccante e gioiosa a un tempo, con i due amanti, Mary e Jimmy, riuniti sul tetto di un condominio, sotto una luna ricreata in studio.

Quanto a Sally, Irene e Mary nella vita reale (Constance, Joan e Sally), le tre attrici ebbero destini molto diversi fra loro. La meteorica ascesa di Sally O'Neil non durò molto, nonostante i film interpretati per Buster Keaton e John Ford; la sua difficile vita privata, i guai familiari con la legge e un temperamento esplosivo non le furono di aiuto. L'esistenza di Constance Bennett fu simile a quella del suo personaggio nel film: già acclamata come stella di prima grandezza, ruppe il contratto per sposare un milionario, ma il suo ritiro dalle scene fu solo temporaneo; vi fece ritorno nel 1929, ridiventando una delle attrici meglio pagate a Hollywood e interpretando una serie di pellicole a soggetto femminile,

(our first glimpse of those Crawford eyes!); or madly kicking up her heels in the show's Charleston production number; or her later reappearance in spirit, rejoining the cast in a ghostly Charleston that rings down the curtain, and stays in the memory.

It is Crawford, too, who features in the most visually haunting sequences. Aside from that opening broken mirror shot, there's her assignation with a lounge lizard, with the lyrics of Victor Herbert's romantic "A Kiss in the Dark" on a player-piano emoting in counterpoint to her disappointment at being ushered out when he realizes she's a decent girl. Even more striking is the suspense created by the Western Union telegrapher who types Irene's telegram telling Mary about her elopement. The message is revealed in fragments, intercut with the speeding car racing a train, ending in a fatal crash.

Among the film's other visual treats are the showgirl costumes by Russian émigré *Erté (Romain de Tirtoff), celebrated as an illustrator for* Harper's Bazaar *and designer of eye-popping creations for lavish revues in Paris and New York. His tenure at M-G-M was short, but happily* Sally, Irene and Mary *gave him full rein in one production number, featuring a revolving perfume bottle-stopper decorated with arching chorines in jewels, with Mary glorified at its pinnacle, sporting an Art Deco headdress and draped in little else but long strands of pearls. The sight shocks Mary's plumber boyfriend Jimmy Dugan, who exclaims: "Where's her clothes?" Note too Sally's exquisite* art nouveau *bedroom, with its butterfly motif (described by* Variety*'s reviewer as "a nightmare"), and Sally's lounge, littered with scattered pillows for her guests. The gritty world of the theatre, the street outside, and the tenements created by Cedric Gibbons and Merrill Pye counterbalance the fantasy, and offer a welcome glimpse of reality.*

Irene's demise is a cautionary tale; Sally rends our hearts when she finally breaks down and confesses she actually loves the philanderer who keeps her. Mary turns out to be the survivor, who leaves the empty glitz and glamour behind. The final scene is touching, and joyous, with the two lovers, Mary and Jimmy, reunited on the tenement rooftop, under a studio moon.

As for the real-life Sally, Irene, and Mary – Constance, Joan, and Sally – the trio of actresses had mixed fortunes. Sally O'Neil's meteoric stardom didn't last, despite films with Buster Keaton and John Ford; her wayward personal life, family run-ins with the law, and bouts of temperament intervened. Constance Bennett's life paralleled her onscreen part: regarded as the star property of the film, she left her contract to marry a millionaire, though her retirement was short-lived; she returned in 1929 to become one of the highest-paid actresses in Hollywood, starring in a string of women's films, including What Price Hollywood. *It was*

compreso *What Price Hollywood*. Joan Crawford, infine, diventò un'autentica diva dello schermo, e una vera e propria leggenda del cinema. Lo era ancora a pieno diritto quando morì nel 1977. In un necrologio per il *New York Times*, George Cukor rese omaggio alla sua lunga storia d'amore con la macchina da presa: "Per molti era difficile rimanere calmi davanti a quel mastodonte che si fa sempre più vicino. Non per Joan Crawford. Più la macchina da presa si avvicinava, più lei si faceva tenera e arrendevole: gli occhi luccicanti, le avide labbra in estatica accettazione di ciò che accadrà. Ho il sospetto che la macchina da presa abbia visto un lato di lei che nessun amante in carne e ossa ha mai veduto. … Pensavo che Joan Crawford non potesse morire. A pensarci bene, finché esisterà la celluloide e finché il nome di Hollywood significherà qualcosa, lei non morirà mai." – Catherine A. Surowiec

Crawford who became a screen goddess, and a legend. When she died in 1977, she was still every inch the star. Writing in the New York Times*, George Cukor paid tribute to her lifelong love affair with the camera: "Many found it difficult to overcome some understandable nervousness as this juggernaut ground closer and closer. Not Joan Crawford. The nearer the camera, the more tender and yielding she became – her eyes glistening, her lips avid in ecstatic acceptance. The camera saw, I suspect, a side of her that no flesh-and-blood lover ever saw. ... I thought Joan Crawford could never die. Come to think of it, as long as celluloid holds together and the word Hollywood means anything to anyone, she never will."*

Catherine A. Surowiec

EL ÚLTIMO MALÓN [L'ultima insurrezione/The Last Uprising] (AR 1918)

REGIA/DIR, SCEN: Alcides Greca. DID./TITLE DES: Ángel Guido. CAST: Mariano/Bernardo López (*capo dei Mocoví/chief of the Mocoví*), Jesus Salvador López (*leader dei ribelli/Mocoví rebel leader*), Rosa Volpe (*Rosa Paiquí*), Alcides Greca (*se stesso/himself*), Fernando Centeno (*se stesso/himself*), Juan Luis Ferrarotti (*se stesso/himself*), sopravvissuti dell'insurrezione del 1904/*survivors from the 1904 Mocoví uprising*. PROD: Greca Films. RIPRESE/FILMED: 1917. USCITA/REL: 04.04.1918 (Palace Theatre, Rosario City). COPIA/COPY: DCP, 71' (4K, da/*from* 16mm, 18 fps, *orig.* c.70'); did./*titles:* SPA, *subt*. ENG. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Il 21 aprile 1904, dopo decenni di repressione, i membri della tribù Mocoví attaccarono la popolazione bianca di San Javier, nel nordest della provincia di Santa Fe in Argentina. L'insurrezione, o "malón", fu stroncata con la violenza, e più di cinquanta indigeni furono massacrati. Tredici anni dopo Alcides Greca, scrittore ed esponente politico locale (1889-1956), riunì un gruppo di superstiti per organizzare una rievocazione filmata del tragico evento. Ne scaturì *El último malón*, un film eccezionale che non solo ricostruisce minuziosamente la strage, ma illustra anche le usanze, ormai scomparse, dei Mocoví.

Per il suo primo e unico film, Greca partì dall'idea di indicare le cause dell'insurrezione: nessun romanticismo, nessuna finzione, solo i fatti individuati grazie a una precisa ricostruzione degli avvenimenti. In una didascalia introduttiva scritta a mano, egli stesso avverte: "Non sarà la malsana poesia da boulevard importata da Parigi, né un romanzo melodrammatico. Sarà la storia autentica di una popolazione americana forte ed eroica nella giungla del Chaco." Greca dovette però scendere a compromessi, poiché il titolare della casa di produzione-laboratorio Cinematográfica Rosarina lo esortò a inserire nella trama una storia d'amore: "Il pubblico lo apprezzerà, altrimenti perderai tutto il denaro investito." Ecco spiegata la presenza di Rosa Volpe (una dei due soli attori professionisti che compaiono nel film) nel ruolo di Rosa Paiquí, la donna contesa dal capo Bernardo López e dal fratello ribelle di lui Jesus Salvador. In realtà López era il cacicco o capotribù dei Mocoví, particolare che aggiunge un cruciale elemento di verosimiglianza alle due vicende intrecciate. Questa mescolanza di finzione romantica e ricostruzione storica ("Arte e realtà", come leggiamo in un annuncio pubblicitario) si collega alle nascenti teorie del *documentaire romancé* su

On 21 April 1904, after decades of repression, members of the Mocoví tribe attacked the white population of San Javier, in the northeastern Santa Fe province of Argentina. The uprising, or "malón", was violently put down, and more than fifty indigenous people were slaughtered. Thirteen years later, the local writer and politician Alcides Greca (1889-1956) brought together a group of survivors to participate in a filmed re-enactment. The result was El último malón*, an exceptional film that not only carefully reconstructs the massacre, but also illustrated now vanished Mocoví customs.*

Greca's idea for his first and only film was to show the causes of the uprising: no romance, no fiction, just the facts via a precise reconstruction of events. As he explains in an introductory handwritten intertitle, "It will not be the sickly boulevard poetry imported from Paris, nor a melodramatic novel. It will be the true story of a heroic and strong American race in the jungle of Chaco…". However, compromises were made once the owner of the Cinematográfica Rosarina film lab and production company urged him to introduce a love story to the plot: "the audience will appreciate this, otherwise you will lose all the money invested." This explains the presence of Rosa Volpe (one of only two professional actors in the film) as Rosa Paiquí, the woman fought over by the chief Bernardo López and his rebel brother Jesus Salvador. In reality, López was the Mocoví cacique*, or headman, adding a crucial layer of verisimilitude to the two intertwined stories, part romance, part historical reconstruction ("Art and reality," as we read in one advertisement), that tie in with nascent* documentaire

cui allora si discuteva in Europa: una combinazione di travelogue e vicende di finzione, ambientate in luoghi esotici e interpretate da attori bianchi affiancati da comparse dall'aspetto indigeno.

El último malón sovverte però le regole non scritte del *documentaire romancé*, poiché non è tanto una storia romantica, quanto un rigoroso documento. È importante sottolineare che l'intera vicenda è narrata dal punto di vista degli indigeni, cosa assai insolita per quell'epoca: i Mocoví sono i protagonisti indiscussi mentre i bianchi sono semplici comparse. Il film sfida quindi la consueta formula del *documentaire romancé*, come già aveva fatto il suo più immediato predecessore, *In the Land of the Head Hunters* di Edward Curtis (1914). Un successivo punto di riferimento per *El último malón* è naturalmente *Nanook of the North* (1922), cosa che ha indotto Fernando Martín Peña a ipotizzare, nel suo libro *Cien años de cine argentino* (2015): "Se fosse un film americano, sarebbe stato considerato il predecessore di Robert Flaherty e avrebbe un posto importante nella storia del cinema."

Per contrastare le menzogne razziste che dipingevano gli indigeni come selvaggi, Greca approfondisce le complesse posizioni ideologiche e politiche che, all'interno della comunità, sfociarono alla fine nell'insurrezione. Benché l'interesse drammatico sia accentuato dalle due narrazioni parallele della rivalità fraterna e della storia d'amore, il film non rimane imprigionato negli aspetti meramente pittoreschi e non compromette la forza della denuncia politica che costituisce lo scopo dell'intera narrazione. Greca, che fu anche il produttore, prestò grande attenzione a ogni dettaglio, comprese le didascalie disegnate dal famoso architetto e artista Ángel Guido. I Mocoví permisero al cineasta di accedere alla loro vita quotidiana nel villaggio, dal duro lavoro nelle *estancias* (allevamenti di bestiame) alla caccia al caimano yacarè, veramente effettuata nel modo tradizionale senza armi da fuoco, e non con i metodi fittizi che si vedono in *Nanook*. Al di là degli elementi espressivi inerenti a qualsiasi ripresa filmata, tutti gli aspetti della vita dei Mocoví sono colti nel modo più vicino possibile alla realtà: l'universo dei Mocoví che appare di fronte alla cinepresa di Greca continuò a esistere per un certo periodo di tempo anche dopo la conclusione delle riprese.

El último malón fu proiettato per la prima volta a Rosario, la città più grande della provincia di Santa Fe; il successo fu tale che Greca lo portò tre mesi dopo a Buenos Aires, accompagnato da un gruppo di Mocoví che fungevano da calamita pubblicitaria. Le recensioni sulla stampa furono positive, ma gli spettatori volsero le spalle al film che cadde nell'oblio; Greca abbandonò il cinema. Nel 1956 si conosceva l'esistenza di due copie nitrato 35mm imbibite; nel 1968, però, a causa del loro avanzato deterioramento, il Cine Club Rosario trasse un internegativo 16mm in bianco e nero e un positivo da una delle due copie, ora conservata al Museo del Cine di Buenos Aires, dove nel 2009 Fernando Martín Peña e Paula Félix-Didier salvarono il film per la seconda volta. Basandosi sugli appunti del collezionista Octavio Fabiano e del critico cinematografico Jorge Miguel Couselo, che avevano esaminato gli originali, essi hanno riprodotto digitalmente una parte dei colori e hanno ricostruito alcune didascalie. La nuova versione a 4K è ricavata da questa versione; una scena intera è stata ricostruita digitalmente, mentre il titolo originale perduto è stato sostituito da una foto di scena. L'altra copia nitrato rimane perduta. – Andrés Levinson

romancé *ideas just being discussed in Europe, with their mixture of travelogue and fictional stories set in exotic places that feature white actors supported by indigenous-looking extras.*

However, El último malón *subverts the unwritten rules of the* documentaire romancé *because it's less a romance than a rigorous document. It's important to underline that the entire story is told from the indigenous point of view, something very unusual in the period, with the Mocoví as the undisputed protagonists while the whites are just extras, thus challenging the usual* documentaire romancé *formula, as was the case with its immediate precedent, Edward Curtis's* In the Land of the Head Hunters *(1914). A later reference point for* El último malón *is of course* Nanook of the North *(1922), which has led Fernando Martín Peña to suggest in his 2015 book* Cien años de cine argentino*, "if it was an American film it would be considered the predecessor of Robert Flaherty and would have an important place in the history of cinema."*

Countering the racist canard of the indigenous population as savages, Greca makes a point of showing the complex ideological and political positions within the community that ultimately resulted in the uprising. Though the parallel fictional fraternal rivalry and love story adds dramatic interest, the film avoids the merely picturesque and doesn't undermine the strength of the political denunciation that is the purpose of the whole narrative. Greca, also acting as producer, gave great importance to every detail, including the title designs by renowned architect and artist Ángel Guido. The Mocoví allowed the filmmaker full access to their daily lives in the village, their laborious work on the estancias *(ranches) and yacare caiman hunting, which, unlike the fictive methods in* Nanook*, really were done in the traditional way without firearms. Everything shown of Mocoví life beyond the expressive elements inherent with anything being filmed is as close to reality as possible, and the Mocoví universe that appears before Greca's camera continued in a similar fashion for some time after shooting was completed.*

El último malón *premiered in Rosario, the largest city in Santa Fe province, and was enough of a success that Greca brought it to Buenos Aires three months later, accompanied by several Mocoví as publicity magnets. It received good reviews in the papers, but the public turned their backs on the film, which soon fell into oblivion, and Greca retired from cinema. By 1956, two 35mm tinted nitrate prints were known to exist, but in 1968, faced with their advanced state of deterioration, the Cine Club Rosario made a 16mm black & white internegative and print from one of the copies, now housed at the Museo del Cine in Buenos Aires, where in 2009 Fernando Martín Peña and Paula Félix-Didier rescued the film for the second time. Following notes taken by film collector Octavio Fabiano and film critic Jorge Miguel Couselo, who had examined the originals, they digitally reproduced some of the colors and reconstructed some intertitles. The new 4K version follows this work; one complete scene has been digitally reconstructed, while the lost original title was replaced with a still. The other nitrate print remains lost. – Andrés Levinson*

A WIFE BY PROXY (US 1917)

REGIA/DIR: John H. Collins. SOGG/STORY: John B[lanchard] Clymer, Charles A. Logue. SCEN: June Mathis. PHOTOG: A[rthur] A. Cadwell. ASST. DIR: Albert Kelly [non accreditato/*uncredited*]. CAST: Mabel Taliaferro (*Jerry McNairne*), Robert Walker (*Norton Burbeck*), Sally Crute (*Beatrice Gaden*), Fred C. Jones (*Dick Gaden*), Yale Benner (*Howard Curtis*), George Melville (*Patrick McNairne*), Ricca Allen (*Martha Scraggs*), Jerome Wilson (*Preston Cuyler*), Ed Mack (*Flynn, il maggiordomo/the butler*). PROD: Columbia Pictures Corporation. DIST: Metro Pictures Corporation. USCITA/REL: 06.01.1917. COPIA/COPY: 35mm, 4343 ft. (orig. c. 5000 ft.), 64' (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA. Preservazione/*Preserved by the* Library of Congress in collaborazione con/*in cooperation with* Warner Bros.

La Metro Pictures venne costituita nel marzo 1915 sia come casa di produzione sia come unità di distribuzione che gestiva le produzioni delle società controllate, il che può causare qualche incertezza per individuare le specifiche divisioni interessate. Opportunamente, un articolo pubblicato il 15 ottobre 1916 su *The Daily Colonist* (quotidiano di Victoria, nella Columbia Britannica) con il titolo "How Metro Markets its Motion Pictures" ("Come la Metro commercializza i propri film", disponibile online) chiarisce la divisione del lavoro. Entro il giugno 1917 la Metro assorbì completamente le proprie controllate, ma per due anni circa distribuì lungometraggi con le etichette Rolfe Photo Plays, Popular Plays and Players, Quality Pictures Corporation e Columbia Pictures Corporation (da non confondersi con il successivo studio Columbia). John H. Collins, che nel maggio 1916 stipulò un contratto a lungo termine con la Metro, fu collocato nella divisione Columbia, ove girò lungometraggi con la moglie Viola Dana.

A Wife by Proxy è l'unico film diretto da Collins per la Metro in cui Viola non appare: il motivo, probabilmente, è che la regia in realtà non era destinata a lui. La star Mabel Taliaferro era stata diretta esclusivamente da Edwin Carewe sin da quando era entrata a far parte della Metro nel 1916 ma, come apprendiamo da *Motion Picture News*, Carewe dovette sottoporsi a un intervento chirurgico e fu sostituito da Collins, appena riapprodato alla Metro dopo il breve ritorno alla Edison per cui aveva diretto *The Cossack Whip*. I riferimenti a *A Wife by Proxy*, provvisoriamente intitolato "Jerry of the Emerald Isle," precedenti alla sua uscita attribuiscono il soggetto a Carewe (qualche volta in collaborazione con John B. Clymer) e la sceneggiatura a June Mathis. Allo stato attuale delle conoscenze, è impossibile sapere se Carewe abbia effettivamente partecipato all'elaborazione della storia; nella copia e nella pubblicità successiva il soggetto è attribuito a Clymer e Charles A. Logue; la sceneggiatura è invece accreditata alla Mathis.

La vicenda ha inizio in Irlanda, ove il morente Patrick McNairne invita la figlia Jerry a recarsi a New York per cercare Norton Burbeck, un ricco giovanotto cui in passato Patrick aveva salvato la vita (nella copia superstite, quasi completa, manca però la sequenza della seconda pagina della lettera che spiega l'intero antefatto). L'affabile Burbeck dovrebbe ereditare la fortuna dello zio, a condizione di sposarsi entro novembre; altrimenti il patrimonio passerà al cugino Howard Curtis. L'avventuriera Beatrice Gaden e suo marito Dick tramano insieme a Curtis: Beatrice si finge nubile per circuire Norton fino a novembre, quando Curtis metterà le mani sull'eredità e ne cederà una parte ai suoi spregiudicati complici. Nel frattempo è arrivata Jerry, che viene assunta in casa Burbeck come

Metro Pictures was incorporated in March 1915 as both a production company and a distribution unit handling the output of subsidiary companies they controlled, which can make for some confusion in crediting the divisions involved. Conveniently, an article from The Daily Colonist *(Victoria, B.C.), 15 October 1916 entitled "How Metro Markets its Motion Pictures" (available online) clarifies the division of labor. By June 1917 Metro took over their subsidiaries entirely, but for approximately two years they released features under the rubric of Rolfe Photo Plays, Popular Plays and Players, Quality Pictures Corporation, and Columbia Pictures Corporation (no relation to the later Columbia studio). John H. Collins, on long-term contract with Metro as of May 1916, was placed in the Columbia division, where he made features with his wife Viola Dana.*

A Wife by Proxy *is the only film Collins directed for Metro without Dana, probably because he was never meant to direct it at all. Star Mabel Taliaferro had been exclusively directed by Edwin Carewe since she joined the Metro fold in 1916, but as per* Motion Picture News, *Carewe needed surgery and was replaced by Collins, just back with Metro following his brief return to Edison to direct* The Cossack Whip. *Pre-release mentions of the film, provisionally titled "Jerry of the Emerald Isle," credit Carewe with the story, sometimes in collaboration with John B. Clymer, and June Mathis with the scenario. At present it's impossible to know whether Carewe really had a hand in the storyline; the print and subsequent publicity credit Clymer and Charles A. Logue with the story and Mathis with the scenario.*

The film opens in Ireland, as a dying Patrick McNairne tells his daughter Jerry to go to New York and look up Norton Burbeck, a wealthy young man whose life Patrick had saved some time earlier (the surviving print, largely complete, lacks the second page insert of a letter explaining the full background). The affable Burbeck is due to inherit his uncle's fortune provided he's married by November; if not, the inheritance will go to his cousin Howard Curtis. An adventuress, Beatrice Gaden, and her husband Dick are in cahoots with Curtis: Beatrice pretends to be single in order to string Norton along up to the November date, at which time Curtis will come into the money and give a share to his unscrupulous partners. Meanwhile, Jerry

domestica. Quando i Gaden giudicano che sia ormai troppo tardi perché Burbeck possa sposare un'altra donna, Beatrice rivela di avere un marito, che accusa di essere un mostro. Generoso come sempre, Norton promette di aiutarla a ottenere il divorzio, ma il suo avvocato Preston Cuyler gli consiglia di sposare immediatamente qualunque sua conoscenza femminile, per non perdere l'eredità. Burbeck non può risolversi a sposare la brutta governante Martha Scraggs e di conseguenza Jerry diventa la scelta più ovvia.

A Wife by Proxy, 1917: Robert Walker, Sally Crute. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Come spesso avviene per le trame dei film di Collins, anche quella di *A Wife by Proxy* è composta da elementi narrativi così triti, da suscitare la derisione persino dei critici dell'epoca: un padre morente, perfidi personaggi che complottano per impadronirsi di un'eredità, la contrapposizione tra una donna cosmopolita e amorale e un'onesta ragazza di campagna. Ma, come sempre avviene nei film di Collins, il modo in cui egli tratta il materiale e dirige gli attori trasforma storie logore in esempi di cinema persuasivo ed emozionante. Costantemente in armonia con l'atmosfera, che si tratti di una buia casetta contadina o di un ballo di Halloween, egli riesce a strutturare gli spazi per ottenere precisione e profondità psicologica. Come ormai ci attendiamo, grazie ai due programmi che le Giornate hanno recentemente dedicato a Collins, la magistrale padronanza con cui egli impiega i primi piani ci aiuta a comprendere la personalità e i conflitti dei personaggi: un primo piano del viso di Mabel Taliaferro nel secondo rullo sembra una prima versione della famosa inquadratura degli occhi di Viola Dana in *Blue Jeans*. L'ultima scena, girata a bordo del transatlantico *Carpathia* che si allontana dal porto di New York, offre un finale assai gratificante, in cui gli scorci di Ellis Island e della Statua della Libertà ribadiscono sottilmente la promessa che l'America rappresentava per gli immigrati come Jerry.

Benché oggi sia quasi dimenticata, Mabel Taliaferro (1887-1979), con i suoi grandi occhi e il volto espressivo, fu un'importante star del palcoscenico; esordì prima ancora di compiere tre anni, come Baby Bascom nel primo allestimento di *Blue Jeans* a Chicago. In *A Wife by Proxy* recita con ottimi risultati accanto a Sally Crute (1886-1971), attrice istintiva spesso impiegata da Collins, tra l'altro in *The Cossack Whip* e *Blue Jeans*. Anche la "virile bellezza" di Robert Walker, come la definisce una didascalia, adornò vari lungometraggi del regista. Dopo la prematura morte di Collins, Mabel rimase vicina a Viola, come testimoniano molte foto che ritraggono insieme le due attrici verso la metà degli anni Venti.

Jay Weissberg

has arrived and is taken into Burbeck's home as a servant. Once the Gadens think it's too late for Burbeck to marry anyone else, Beatrice reveals she has a husband, claiming he's a beast. Ever generous, Norton tells her he'll help arrange a divorce, but meanwhile his attorney Preston Cuyler advises him to immediately marry any female acquaintance in order not to lose the inheritance. Burbeck can't bring himself to wed his homely housekeeper Martha Scraggs, so Jerry becomes the obvious choice.

As was so often the case with the plots of Collins' films, A Wife by Proxy *is composed of standard-issue narrative devices that even critics of the time derided: dying father, nefarious plotters out for an inheritance, amoral cosmopolitan woman vs. honest country lass. Yet as always with Collins' films, it's what he does with the material and his actors that transform tired stories into emotionally persuasive cinema. Ever attuned to atmosphere, whether the dark peasant cottage at the start or a Halloween ball, he frames his spaces to ensure clarity and psychological insight. As we've come to expect thanks to the two Collins programs recently presented at the Giornate, his masterful use of close-ups heightens our understanding of the characters' personalities and conflicts – a close-up of Taliaferro's face in Reel 2 feels like an early version of the famed shot of Viola Dana's eyes in* Blue Jeans. *The last scene, shot on board the RMS* Carpathia *as it steams out of New York Harbor, offers a deeply satisfying finale in which glimpses of Ellis Island and the Statue of Liberty subtly underline the promise of America for immigrants exactly like Jerry.*

Though largely forgotten today, large-eyed, expressive Mabel Taliaferro (1887-1979) was a major theatre star whose career began as Baby Bascom in the first Chicago production of Blue Jeans*, before she was quite three years old. She's well paired here with Sally Crute (1886-1971), an instinctual actress often used by Collins, including in* The Cossack Whip *and* Blue Jeans. *Robert Walker's "manly beauty," as declared in an intertitle, also graced a number of the director's features. After Collins' untimely death, Taliaferro remained close with Dana, as attested by several photographs of them together in the mid-1920s. – Jay Weissberg*

The Great Gamble. La ricostruzione di un serial "americano" perduto / *A long-lost "American" serial reconstructed*

THE GREAT GAMBLE (Kleimo prestuplenia; Il gran giuoco) (US 1919) (USSR vers.)
REGIA/DIR, PROD, SCEN: Joseph A. Golden. CAST: Charles Hutchison (*Ralph Darrell [Ralph Gordon]*), Anna Luther (*Aline Morton, Eleanor "Nell" Morton [Maud O'Grady, Betty O'Grady]*), Richard Neill (*Richard Blake [Fred Blake]*), William F. "Billy" Moran (*Shorty "The Rat" [Barney]*), William Cavanaugh (*Cooley [Jim]*), Warren Cook (*Mr. Roger Morton [Mr. Mike O'Grady]*), Edith Thornton (*Mrs. Catherine Morton [Mrs. Catherine O'Grady]*), Karl Dane *(il capitano di mare/the sea captain*), Laura La Plante?. PROD: Western Photoplays, Inc. DIST: Pathé Exchange, Inc. riprese/filmed: Crystal-Western Photoplays Studios, Bronx, New York; Umbrella Rock and Lookout Mountain, Tennessee; Miami and the Everglades, Florida; Ausable Chasm, Keeseville, New York; John H. Matthews House, 176 Riverside Drive, New York. USCITA/REL: 15 ep.: 03.08.1919 [1. The Great Gamble]; 10.08.1919 [2. The Clock of Doom]; 17.08.1919 [3. Into the Chasm]; 24.08.1919 [4. In the Law's Grip]; 31.08.1919 [5. The Draught of Death]; 07.09.1919 [6. Out of the Clouds]; 14.09.1919 [7. The Crawling Menace]; 21.09.1919 [8. The Ring of Fire]; 28.09.1919 [9. Through Iron Doors]; 05.10.1919 [10. Written in Blood (The Abduction)]; 12.10.1919 [11. The Stolen Identity]; 19.10.1919 [12. The Wolf Pack]; 26.10.1919 [13. Barriers of Flame]; 02.11.1919 [14. Under Arrest]; 09.11.1919 [15. Out of the Shadows]. COPIA/COPY: DCP, 320' (da/*from* USSR 35mm, 24 rl. [3 pt.], 15 fps); did./*titles:* RUS. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow; La Cineteca del Friuli, Gemona.

Progetto a cura di/*Project curated by:* Federico Striuli; scansione e ricostruzione digitale/*scanning and digital reconstruction:* Alessandro De Zan & Andrea Tessitore, La Cineteca del Friuli.

Charles Hutchison (1879-1949) fu la principale star americana maschile dei serial di avventura della Pathé dal 1918 al 1922, forse più noto oggi come l'eroe in *Wolves of Kultur* (1918), il suo primo serial, che è stato proiettato alle Giornate nel 2004 e lo scorso anno al festival Il Cinema Ritrovato di Bologna. Sebbene terzo nei titoli di testa di quel titolo, egli fu ingaggiato all'inizio di febbraio del 1919 come attore principale nel serial seguente della Western Photoplays, *The Great Gamble*, un altro cliffhanger in quindici episodi e trentuno rulli similmente scritto, diretto e prodotto da Joseph A. Golden e distribuito dalla Pathé Exchange. L'intero serial fu girato in circa cinque mesi, tra febbraio e giugno 1919, con le riprese interne effettuate presso gli studios Crystal-Western Photoplays, Bronx, New York, con un gran numero di location esterne in sei stati, tra cui: Umbrella Rock e Lookout Mountain, Tennessee; Miami e le Everglades, Florida; Ausable Chasm, Keeseville, New York. La oggi scomparsa John H. Matthews House, che si trovava a Manhattan all'angolo tra Riverside Drive e West 90th Street, venne anche ampiamente utilizzata.
La produzione non fu facile: le riprese furono temporaneamente sospese quando Hutchison ebbe un serio incidente con il suo cavallo durante una delle scene in Tennessee. In più, secondo Grace E. Jamieson, a un certo punto prima dell'uscita del serial, la Western Photoplays chiuse i battenti e *The Great Gamble* fu completato dall'Astra Film Corporation (che annoverava alcune persone chiave della Pathé come Louis J. Gasnier e George B. Seitz), ma ciò non è confermato; ad ogni modo, il titolo fu sempre pubblicizzato come una produzione della Western Photoplays diretta da Joseph A. Golden.
La pubblicità della Pathé tratteggiava il serial come una "storia avvincente ed emozionante di vita criminale" con implicazioni sociali, descrivendolo come "elettrico nella sua forza dinamica e nei climax ad alta tensione". Gli articoli enfatizzavano che Hutchison effettuava tutte le acrobazie da solo senza nessun dispositivo di sicurezza o

Charles Hutchison (1879-1949) was Pathé's leading American male adventure serial star from 1918 to 1922, perhaps best known today as the hero in Wolves of Kultur *(1918), his first serial, which was screened at the Giornate in 2004 and last year at Il Cinema Ritrovato festival in Bologna. While third-billed in that title, he was cast in early February 1919 as the main lead in Western Photoplays' subsequent serial* The Great Gamble*, another 15-episode, 31-reel cliffhanger also written, directed and produced by Joseph A. Golden and distributed by Pathé Exchange. The entire serial was shot in about five months, between February and June 1919, with interiors filmed at the Crystal-Western Photoplays Studios, the Bronx, New York, with a great number of exterior locations in six states, among which: Umbrella Rock and Lookout Mountain, Tennessee; Miami and the Everglades, Florida; Ausable Chasm, Keeseville, New York. The now-demolished John H. Matthews House, located in Manhattan at the corner of Riverside Drive and West 90th Street, was also extensively featured.*
Production was not easy: shooting was temporarily suspended when Hutchison had a serious horse-riding accident during one of the Tennessee scenes. Moreover, according to Grace E. Jamieson, somewhere before the serial's release Western Photoplays went out of business and The Great Gamble *was completed by the Astra Film Corporation (which included some key Pathé people, such as Louis J. Gasnier and George B. Seitz), but this is unconfirmed; in any case, the title was always advertised as a Western Photoplays production, directed by Joseph A. Golden. Pathé's publicity stressed the serial as a "tense gripping story of crook life" with social implications, describing it as "electric in its dynamic force and high voltage climaxes." Articles emphasized that Hutchison performed all the stunts himself, without any*

The Great Gamble, 1919: Richard Neill, Warren Cook, Edith Thornton. Sequenza perduta/*Lost scene*.
(AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

controfigure, pianificandole singolarmente "scientificamente" e "matematicamente", anche se a partire dal 1921, dopo alcuni incidenti, iniziò a usare una controfigura per le acrobazie. I primi tre episodi completati furono proiettati ad aprile agli studios Crystal-Western Photoplays e alla fine di giugno come esibizione commerciale per gli esercenti, in entrambi i casi con grande successo. Le prenotazioni risultarono essere buone in seguito all'annuncio che la distribuzione su base settimanale sarebbe iniziata a partire dal 3 agosto; alla fine, *The Great Gamble* divenne uno dei serial della Pathé più di successo.
La trama è abbastanza contorta. La moglie di un ricco proprietario di miniere scappa con un furfante, portando una delle sue due piccole figlie gemelle con sé mentre l'altra resta con il loro padre. Dopo la morte della madre, la piccola figlia viene cresciuta dal suo amante. Molti anni dopo, durante un furto, il cattivo si ritrova nella villa del ricco uomo dove elabora un piano per scambiare le due sorelle al fine di ottenere la loro eredità. Il serial mostra i molti tentativi della gang criminale di rapire la brava figlia ostacolati da Ralph, un giovane uomo d'affari inseguito dalla polizia per un omicidio che il criminale ha in realtà commesso.
Il film fu elogiato per il suo cast, il ritmo e le acrobazie, e in effetti il serial è pieno di sequenze con azioni spericolate con Hutchison e la sua coprotagonista Anna Luther, inclusi salti, tuffi, arrampicate, oscillazioni su corde, combattimenti con orsi, immersioni in stagni infestati da coccodrilli e così via. Ci furono anche critiche negative, specialmente per la sua fotografia (giudicata "mediocre"), i suoi intertitoli "banali" e la mancanza di coesione e originalità della trama.
The Great Gamble fu distribuito, leggermente ridotto, in Francia tra il 1920 e il 1921 con il titolo *Le Grand Jeu* e in Italia nel 1921 come *Il gran giuoco*, dove fu in parte censurato e ancora proiettato nel 1923. Le alterne fortune del serial continuarono per qualche tempo: nel 1923, azionisti della Western Photoplays fecero causa alla Pathé Exchange in ragione del denaro ancora dovuto per le proiezioni di

safety devices or doubles, planning each one "scientifically" and "mathematically," though from 1921, after a few accidents, he used a stunt double. The first three completed episodes were screened in April at the Crystal-Western Photoplays Studios, and in the end of June as a trade show for exhibitors, in both cases to great success. Bookings were reported to be strong following the announcement that a weekly release would begin from 3 August; eventually The Great Gamble *became one of Pathé's most successful serials.*
The plot is a convoluted one. The wife of a wealthy mine owner runs off with a crook, taking one of her small twin daughters with her while the other remains with their father. Following the mother's death, the young daughter is raised by her lover. Many years later, during a robbery, the villain ends up in the rich man's mansion, where he works out a plan to substitute the two sisters in order to get their legacy. The serial shows the many attempts of the criminal gang to kidnap the good daughter while hindered by Ralph, a young businessman chased by the police for a murder the crook actually committed.
The title was praised for its cast, rhythm, and stunts, and indeed the serial is filled with daredevil action sequences with Hutchison and his co-star Anna Luther, including jumps, dives, climbs, rope swings, bear fights, alligator pool plunges, and so on. There was also negative criticism, especially for its photography (deemed "mediocre"), its "banal" intertitles, and the lack of plot cohesion and originality.
The Great Gamble *was released, slightly abridged, in France between 1920 and 1921 as* Le Grand Jeu, *and in Italy in 1921 as* Il gran giuoco, *where it was partly censored and was still playing as late as 1923. The serial's mixed fortunes continued for some time: in 1923, stockholders of Western Photoplays sued Pathé Exchange because of money still due for* The Great Gamble

The Great Gamble, 1919. Banner. (Imaged by Heritage Auctions, HA.com)

The Great Gamble nel 1919 (la corte decise a favore della Pathé). Poi, l'anno seguente, la Clarion Photoplays, un'azienda del gruppo Weiss Brothers-Artclass, si avventurò in un'impresa tipicamente speculativa, distribuendo cinque distinti lungometraggi da cinque rulli ciascuno "rivisti dai serial Great Gamble e Wolves of Kultur" e verosimilmente montati o supervisionati dal regista Harry O. Hoyt con i titoli: *Ten After Ten*, *The Law Demands*, *The Fatal Plunge*, *The Radio Flyer*, *Fangs of the Wolf*.

Joseph A. Golden (1897?-1942) si era unito alle fila dell'American Mutoscope & Biograph già nel 1907, passando poi a diverse altre case inclusa la Pathé, dove si ritiene egli abbia scoperto Pearl White. Dopo *The Great Gamble* fece solo un altro film, *The Whirlwind* (1920), un altro serial (attualmente perduto) con Hutchison. Lo stesso attore continuò con successo negli anni venti, apparendo in diversi serial negli Stati Uniti e nel Regno Unito, frequentemente con personaggi il cui nome era una variante del suo. La sua protagonista femminile qui, Anna Luther (1897-1960), sviluppò una reputazione piuttosto scandalosa e fu citata come coimputata o testimone in diversi casi di divorzio, guadagnandosi il soprannome "la vamp campionessa di Broadway". Le immagini disponibili non sembrano confermare una delle primissime apparizioni di Laura La Plante, segnalata da alcune fonti con riferimento a una delle riedizioni del serial, ma allo stesso tempo provano pienamente una partecipazione non nota di Karl Dane (nel ruolo del cattivo capitano di mare).

La versione russa *The Great Gamble* uscì in Unione Sovietica nel 1927 con il titolo *Kleimo prestuplenia* (Il marchio del crimine), distribuito dalla Goskinprom Gruzii, un trust georgiano con sede a Tbilisi che diventerà poi la Gruziya-Fil'm, ancora oggi uno degli studi cinematografici più antichi del mondo. La fonte per questa versione russa fu sicuramente la Francia, come mostrato dai nomi di alcuni personaggi che corrispondono a quelli nella edizione francese. Entrambe le versioni francese e russa erano ridotte, consistendo di ventiquattro rulli (distribuiti come dodici episodi in Francia e tre parti in Russia).

Anche se il serial fu distribuito durante l'ultima parte del periodo della Nuova Politica Economica dell'URSS, la censura continuava a essere forte. Nella versione originale, i buoni (eroi e vittime allo stesso tempo) erano imprenditori capitalisti, cosa chiaramente inaccettabile nella Russia sovietica, mentre i cattivi cercavano di mettere le loro mani sulla preziosa eredità di uno di loro. I personaggi principali divennero allora aspiranti scrittori o di successo e i cattivi furono riconcepiti come ladri in erba di diritti d'autore (creando in tal modo un nuovo standard di criminali colti!). Altri cambiamenti furono apportati: gli operai della miniera, mostrati negativamente nella versione originale, vennero eliminati (gli scrittori non hanno bisogno di minatori). In più, la figlia adottata dal furfante sembra essere stata molto più diabolica nella versione originale. Questo intervento aggressivo ha comportato diversi buchi nella trama che rendono la storia meno strutturata di quanto originariamente previsto e ha similmente creato qualche problema nella tempistica degli eventi.

screenings in 1919 (the court ruled in favour of Pathé). Then the following year Clarion Photoplays, a company of the Weiss Brothers-Artclass group, went on with a typically speculative venture, by releasing five separate 5-reel features "revised from the serials Great Gamble *and* Wolves of Kultur*" and possibly edited or supervised by director Harry O. Hoyt under the titles:* Ten After Ten, The Law Demands, The Fatal Plunge, The Radio Flyer, Fangs of the Wolf.

Joseph A. Golden (1897?–1942) joined the ranks of the American Mutoscope & Biograph in 1907, moving on to a number of other companies including Pathé, where he's credited with discovering Pearl White. Following The Great Gamble *he made just one more film,* The Whirlwind *(1920), another serial (currently lost) with Hutchison. The star himself continued as a top draw in the 1920s, appearing in several serials in the U.S. and in the UK, frequently as characters whose name was a variant on his own. His leading lady here, Anna Luther (1897-1960), developed a rather scandalous reputation and was named as co-respondent or witness in several divorce cases, earning the nickname "Broadway's Champ Vamp." The available footage does not seem to confirm a very early appearance of Laura La Plante, reported by some sources with reference to one of the serial's re-issues, but at the same time it fully proves an unknown performance of Karl Dane (in the role of the crook sea captain).*

The Russian version The Great Gamble *was released in the Soviet Union in 1927 under the title* Kleimo prestuplenia *(The Stigma of Crime), distributed by Goskinprom Gruzyi, a Georgian Tbilisi-based trust which later became Gruziya-Fil'm, still one of the world's oldest film studios. The source for this Russian version was definitely France, as proven by the names of several characters which match the French release. Both French and Russian versions were abridged, consisting of 24 reels (released as 12 episodes in France and 3 parts in Russia).*

Although the serial was distributed during the last part of the USSR's New Economic Policy period, censorship remained strong. In the original, the good people (both heroes and victims) were capitalist businessmen, clearly unacceptable in Soviet Russia, while the villains tried to lay their hands on the valuable estate of one of them. So the leading characters were changed to aspiring and successful writers, while the crooks were re-envisioned as would-be copyright thieves (thereby setting a new standard for cultured criminals!). Some other changes were made: the mine workers, depicted negatively in the original, were eliminated (writers need no miners). Also, the daughter adopted by the crook appears to have been much more wicked in the original version. This aggressive intervention gave birth to several plot holes which make the story less articulate than originally intended, and also created some problems in the timing of the events.

La ricostruzione Un appello FIAF ha confermato che, ad oggi, gli unici materiali noti esistenti e connessi a *The Great Gamble* sono quelli in possesso della Gosfilmofond of Russia, Mosca. Questo archivio conserva due copie safety incomplete con i titoli *Dvoynoye priklyucheniye* (Doppia avventura, che in maniera fuorviante è il titolo di un altro serial con Charles Hutchison), in 19 rulli, e *Bol'shaya igra* (Il grande gioco), in 22 rulli. Nel gennaio 2016 la prima è stata correttamente identificata e, l'anno seguente, la connessione tra le due copie è stata scoperta. Le copie positive di *Bol'shaya igra* sono state realizzate presso il Gosfilmofond nel 1975-1976 da controtipi negativi in nitrato che sono stati successivamente distrutti. I positivi e i controtipi negativi di *Dvoynoye priklyucheniye* sono stati realizzati presso la Gosfilmofond nel 1972-1978 da copie positive in nitrato, anch'esse distrutte, che provenivano dalla collezione di film della VGIK. I medesimi segni di usura rivelano che la fonte delle due copie è la stessa, verosimilmente una copia positiva in nitrato nella collezione di film della VGIK. La copia di *Bol'shaya igra* è più pulita ma ha intertitoli flash o rimossi, mentre *Dvoynoye priklyucheniye* ha intertitoli a lunghezza intera ma è più usurato e la sua seconda parte esiste solo come controtipo negativo.

La ricostruzione, effettuata presso i laboratori della Cineteca del Friuli, ha inteso ripristinare la versione russa, l'unica che attualmente può essere ragionevolmente riassemblata. La copia di *Bol'shaya Igra* è stata utilizzata come punto di partenza per la scansione in 2K ed è stata poi completata con le sequenze e gli intertitoli mancanti disponibili nell'altra copia. È stato anche possibile reinserire alcuni intertitoli sulla base dei documenti di censura conservati dallo stesso archivio russo e, in alcuni casi specifici, certuni sono stati anche corretti o ampliati.

A parte i documenti di censura, le principali fonti disponibili per ricostruire la continuità della storia sono state le sinossi romanzate pubblicate da un quotidiano del Vermont, il Caledonian-Record, e l'adattamento di *Le Grand Jeu* di Guy de Téramond, pubblicato nel periodico francese Cinémagazine. Purtroppo, alcune delle parti più danneggiate di *The Great Gamble* sono le acrobazie, in genere situate alla fine e all'inizio dei rulli. Tuttavia, combinando le immagini disponibili, molte di queste sequenze sono state ripristinate ed estese.

In confronto alla versione originale, ci sono molte piccole lacune e tre di esse sono particolarmente visibili, sebbene ciò non comprometta la comprensione della storia: il prologo è stato molto accorciato, mentre una sequenza nel mezzo con indiani Seminole e l'intero epilogo sono attualmente perduti. In più, il prologo sopravvissuto è stato inserito alla fine come flashback e anche alcune altre sequenze sono state spostate. La presente ricostruzione non ha corretto l'ordine delle sequenze nella versione russa, né ha tentato di ripristinare la continuità originale. L'ammontare di intervento digitale (cioè stabilizzazione, de-flickering, pulizia) è stato limitato. – Federico Striuli

The reconstruction *A FIAF call confirmed that, so far, the only known existing materials related to* The Great Gamble *are the ones in the possession of Gosfilmofond of Russia, Moscow. This archive preserves two incomplete safety copies, under the titles* Dvoynoye priklyucheniye *(Double Adventure, which confusingly is the title of another Charles Hutchison serial), in 19 reels, and* Bol'shaya igra *(The Big Game), in 22 reels. In January 2016 the former was correctly identified and, the following year, the connection between the two prints was established. Positive prints of* Bol'shaya igra *were made at Gosfilmofond in 1975-1976 from nitrate dupe negatives which were subsequently destroyed. The positive and dupe negatives of* Dvoynoye priklyucheniye *were made at Gosfilmofond in 1972-1978 from nitrate positive prints, also then destroyed, which came from VGIK's film collection. Similar signs of wear reveal that the source of the two copies is the same, possibly a nitrate positive print in the VGIK film collection. The* Bol'shaya igra *print is cleaner but has flash or removed intertitles, while* Dvoynoye priklyucheniye *has full-length intertitles but is more worn, and its second part exists only as a dupe negative.*

The reconstruction, carried out at the Cineteca del Friuli labs, aimed at restoring the Russian version, the only one that currently can be reasonably reassembled. The Bol'shaya igra *print was used as starting point for the 2K scan and was then completed with the missing sequences and intertitles available in the other copy. It was also possible to re-insert some intertitles on the basis of censorship records preserved by the same Russian archive and, in some specific cases, a few were also corrected or expanded.*

Apart from censorship records, the main sources available for reconstructing the continuity were the fictionalized synopses published by a Vermont newspaper, The Caledonian-Record*, and the novelization of* Le Grand Jeu *by Guy de Téramond, published in the French periodical* Cinémagazine*. Regretfully, some of the most damaged parts of* The Great Gamble *are the stunts, usually located at the end and beginning of the reels. However, by combining the available footage, many of these sequences have been reconstructed and extended.*

Compared to the original, there are many small gaps and three of them are particularly noticeable, although this does not compromise understanding: the prologue has been greatly shortened, and a middle sequence involving Seminole Indians as well as the whole epilogue are currently lost. Moreover, the surviving prologue was inserted at the end as a flashback, while a few other sequences were also moved. The current reconstruction did not correct the sequence order in the Russian version, nor did it attempt to restore the original continuity. The amount of digital intervention (i.e. stabilization, de-flickering, cleaning) has been limited. – Federico Striuli

The Great Gamble (Kleimo prestuplenia), 1919. Russian poster by Grigori Borisov, Nikolai Prusakov, 1927. (Imaged by Poster Auctions International, Inc.)

Gemelli

Come sempre avviene per i programmi Desmet delle Giornate, i film che abbiamo selezionato in base al tema proposto quest'anno affrontano l'argomento da vari punti di vista, e non siamo stati certo rigidi nello stabilire ciò che poteva rientrare nella nostra categoria. Nel caso dei "gemelli" l'errore di identità è un elemento essenziale sia per le commedie che per i drammi. In un film la stessa attrice interpreta il duplice ruolo di due sorelle (Lois Weber in *The Twins*); ma nel caso di *Mixed Identities*, le interpreti sono le due autentiche gemelle Alice ed Edna Nash. Abbiamo anche inserito un delizioso film dedicato alla danza, interpretato dalle sorelle Guy (Edmonde, Christiane e Marie), che non erano affatto gemelle ma spesso si acconciavano in modo da sembrare identiche, seguendo forse l'esempio delle famose Dolly Sisters, con cui condivisero il palcoscenico nel 1923 al Café des Ambassadeurs di Parigi.

Twins

As always with the Giornate's Desmet programs, the films of this year's chosen theme approach its subject from different angles, and we've been less than rigid in what we've allowed to be categorized under this heading. In the case of "Twins," mistaken identity is a crucial element in both the comedies and dramas. One film employs a single actress to play both siblings in a dual role, Lois Weber in The Twins; but in the case of Mixed Identities, real twins Alice and Edna Nash were cast. We've also included a ravishing dance film featuring the Guy Sisters (Edmonde, Christiane, and Marie), none of whom were twins though they were often styled to look the same, perhaps influenced by the famed Dolly Sisters, with whom they shared a stage in 1923 at the Café des Ambassadeurs in Paris.

WHY PAPA CAN'T SLEEP (US 1896? GB 1898?)

REGIA/DIR: William K. L. Dickson?. PHOTOG: William K.L. Dickson?, asst. Emile Lauste?. CAST: ?. PROD: American Mutoscope Co.? USCITA/REL: 12.1896 (orig. vers.). COPIA/COPY: 35mm, 63 ft., 53" (18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Riluttante e infastidito, un padre si prende cura dei suoi tre gemelli, mentre la moglie incollerita ritorna a dormire. Secondo quanto afferma Paul Spehr in *The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson* (2008), il regista e il suo giovane assistente operatore Emile Lauste girarono questo film a New Haven, nel Connecticut, utilizzando per la prima volta, in una comica dell'American Mutoscope, accessori di scena teatrali. Tuttavia, siccome nei documenti per il copyright della versione americana del 1896 è citata la presenza di un solo bebè, il fatto che qui ce ne siano tre induce a pensare che questo possa essere un remake realizzato dalla filiale inglese della Mutoscope. La copia dell'EYE è controtipata da un 68mm originale conservato nell'archivio. – Elif Rongen-Kaynakçi

Per quanto riguarda la versione del 1896, *Why Papa Can't Sleep* fu realizzato quasi sicuramente su suggerimento di S.Z. Poli, proprietario e dirigente del Poli's Wonderland Theater di New Haven. Il proiettore Biograph da 68mm … sostituì il Cinematograph Lumière da Poli's nel novembre 1896 e vi restò in uso ben oltre il 1900 … A quanto pare, Poli chiese alla American Mutoscope Co. di filmare qualche ripresa a New Haven, in modo che i suoi spettatori potessero vedersi sullo schermo. Dickson arrivò in novembre e girò parecchi film, tra cui le sequenze della squadra di football di Yale durante un allenamento. Venne di nuovo in dicembre, portando con sé per la prima volta Emile Lauste … [che] fu quasi sicuramente l'operatore.

Erano a New Haven quando mancava poco a Natale; Emile Lauste ricorda di aver filmato parecchie scene di paesaggi innevati in un clima freddissimo. Girarono però anche due comiche, *Why Papa Can't Sleep* e *The Prodigal's Return, 3 A.M.* Non abbiamo informazioni sul luogo in cui furono

A harried father reluctantly looks after triplets as his irate wife goes back to sleep. According to Paul Spehr in The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson *(2008), the director and his young camera assistant Emile Lauste filmed this in New Haven, Connecticut, using theatrical props for the first time in an American Mutoscope comedy. However, as only one baby's presence is mentioned in the 1896 US version in the copyright records, the presence of 3 children in this version raises some doubts as to whether this could instead be an 1898 remake by the British branch of Mutoscope. The EYE copy is duplicated from an original 68mm print held in the archive. – Elif Rongen-Kaynakçi*

As for the 1896 version, Why Papa Can't Sleep *… was almost certainly made at the recommendation of S.Z. Poli, the owner/manager of Poli's Wonderland Theater in New Haven. Biograph's 68mm projector … succeeded Lumiere's Cinematograph at Poli's in November 1896 and remained on the bill there until well after 1900. … Poli apparently asked American Mutoscope Co. to do some filming in New Haven so his audience could see themselves on screen. Dickson came in November and made several films, including the Yale football team at scrimmage. The December trip was the second, and the first with Emile Lauste … [who] almost certainly operated the camera.*

It was close to Christmas when they were in New Haven and Emile Lauste's memories are of filming several snow scenes in cold weather. But they made two comedy films, Why Papa Can't Sleep *and* The Prodigal's Return, 3 A.M. *There is no information on*

effettuate le riprese, ma è probabile che siano state realizzate all'aperto nei pressi del teatro. Per impressionare la pellicola alla velocità di 30 fotogrammi al secondo era necessaria una luce molto forte e perciò si girava all'aperto, intorno a mezzogiorno, quando il sole illuminava completamente la scena. Si dice che le scene siano state filmate nel vicolo dietro il teatro, ma non ne ho trovato conferma. Accessori di scena, costumi, e con ogni probabilità anche gli interpreti provenivano dal palcoscenico. Si tratta quindi, quasi certamente, di sketch comici tratti dal programma del Poli's Wonderland … Gli interpreti rimangono ignoti. Sono queste le prime comiche realizzate dall'American Mutoscope. – Paul Spehr

where these were filmed, but presumably it was outdoors near the theater. Exposing the film at 30 fps required a lot of light so films were shot outdoors during midday with the sun lighting the full scene. Tradition has it these were made in the alley behind the theater but I've seen nothing confirming that. However, props, costumes, and, in all probability the performers came off the stage. So these were almost certainly comedy skits from the program at Poli's Wonderland. … [T]he performers remain unidentified. These were the first comedies that American Mutoscope filmed. – Paul Spehr

MIXED IDENTITIES (US 1913)

REGIA/DIR: William Humphrey. SCEN: Eliza G. [Graham] Harral. CAST: Wally Van (*Lothario Redman [Mr. Redmond]*), Alice Nash (*Alice*), Edna Nash (*Edna*), William Humphrey (*Sparkins Carter [Mr. Freddy]*), Rose Tapley (*la madre dei gemelli/the twins' mother*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 21.04.1913. copia/copy: 35mm, 700 ft., 9'55" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Questa commedia basata sullo scambio di identità era, a quanto sembra, nel repertorio delle gemelle Alice ed Edna Nash, che erano l'una identica all'altra e che lavorarono esclusivamente per la Vitagraph. Qui le vediamo nei panni di due stenografe i cui galanti principali sono amici; ciascuno dei due invita la propria dipendente al ristorante, dove le accuse si sciolgono in allegria dal momento che nessuno dei due uomini è in grado di distinguere una gemella dall'altra. Secondo la stampa dell'epoca, neppure il personale dello studio era in grado di distinguere tra loro le sorelle Nash; la coppia cadde nell'oblio dopo aver partecipato allo stravagante spettacolo teatrale *Good Times* di Charles Dillingham (1920), in cui la loro esibizione si affiancava a vari altri numeri eseguiti da coppie di sorelle.
Ben poco sappiamo della sceneggiatrice Eliza Graham Harral (1872-1938), cui sono accreditati vari titoli Vitagraph realizzati nel 1913. Il regista e attore William Humphrey (1875-1942) fu invece attivo da entrambi i lati della macchina da presa per alcuni decenni, anche se, a quanto risulta, dopo il 1920 abbandonò la regia per proseguire unicamente la carriera di attore, fino a poco tempo prima della morte. *Mixed Identities* fu distribuito abbinato a un altro mezzo rullo, *Gala Day Parade, Yokahama, Japan.* – Elif Rongen-Kaynakçı

A mixed-identity comedy that seems to have been the stock-in-trade of identical twins Alice and Edna Nash, who worked exclusively for Vitagraph. Here they play stenographers whose flirtatious bosses are friends; each man invites his employee to a restaurant, where accusations lead to jollity when they're unable to distinguish one twin from the other. According to contemporary press reports, even people at the studio were unable to tell the Nash sisters apart; the pair fell into obscurity following an appearance in Charles Dillingham's 1920 stage extravaganza Good Times, in which they appeared with several other sister acts.
Little is known of writer Eliza Graham Harral (1872-1938), who is credited with a number of Vitagraph titles made in 1913. On the other hand, director and actor William Humphrey (1875-1942) was busy on both sides of the camera for decades, though after 1920 he appears to have given up directing and remained an actor until shortly before his death. Mixed Identities *was released on a split reel with* Gala Day Parade, *Yokahama, Japan. – Elif Rongen-Kaynakçı*

THE TWINS (US 1911)

REGIA/DIR: Lois Weber, Phillips Smalley?, Edwin S. Porter?. SCEN: Lois Weber?. CAST: Lois Weber (*Miss Golden, la gemella ricca/ the wealthy twin; Lucy Norton, the seamstress twin*), Phillips Smalley (*Jack Golden*), Joe Engel (*Richard Golden, wealthy shirtwaist manufacturer*), Miss Hohlfeld (*stenographer*). PROD: Edwin S. Porter, Rex. USCITA/REL: 15.06.1911. COPIA/COPY: DCP, 15', col. (da/*from* 35mm, 299 m./981 ft., imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Recentemente riscoperto da Elif Rongen-Kaynakçı nella collezione Desmet, *Twins* (talvolta denominato *The Twins*) è una delle più antiche copie superstiti del primo periodo di Lois Weber alla Rex. Lois interpreta due gemelle separate alla nascita. Una viene adottata da una ricca e privilegiata famiglia in cui è "viziata dal denaro", come

Recently rediscovered by Elif Rongen-Kaynakçı in the Desmet Collection at EYE, Twins *(sometimes called* The Twins*) is one of the oldest surviving prints from Lois Weber's early work at Rex. Weber plays twin sisters separated at birth. One is adopted into a family of wealth and privilege where*

si espresse un osservatore contemporaneo. L'altra è adottata da una sarta vedova e deve subire una vita di "fatiche e privazioni". Benché le loro vicende parallele mettano chiaramente in rilievo le ingiustizie di classe, le due donne sono unite, pur senza inizialmente conoscersi, dalla loro sfida all'autorità patriarcale. La sorella ricca rifiuta i privilegi di classe – e le pressioni che vorrebbero indurla a sposare il fratello adottivo – preferendo una relazione proibita con l'autista di famiglia. La sua gemella diventa la principale organizzatrice sindacale nella fabbrica di camicie posseduta dal padre della sorella ricca. Quando si reca a un incontro per esigere condizioni di lavoro migliori, insorgono complicazioni.

"Lavoravamo davvero sodo", ricordava Lois Weber a proposito del periodo passato alla Rex. Insieme al marito Phillips Smalley, si era unita alla società appena fondata da Edwin S. Porter nell'autunno del 1910, cominciando a lavorare nel primo film della casa, *A Heroine of '76*. Inizialmente accreditati solo come attori, marito e moglie furono anche, come risulta chiaramente da testimonianze successive, i co-registi di quasi tutti i propri film, sulla base di sceneggiature scritte dalla stessa Lois; all'apice della loro produttività realizzavano un film alla settimana. Il talento narrativo di Weber spicca già in *Twins*, che pure è uno dei primi film, così come il suo impegno a favore della giustizia sociale e l'interesse per figure non convenzionali di donne che si pongono come agenti di cambiamento della propria vita e di quella degli altri. Oltre che per un abile uso del montaggio incrociato che sottolinea le "differenti posizioni nella vita" delle due gemelle, il film si distingue anche per l'elegante composizione delle inquadrature in cui l'azione si struttura su piani multipli, in modo da mettere in rilievo gli sguardi che alcuni dei personaggi si scambiano, non veduti dagli altri: sono tutti segni caratteristici dei film che la Weber avrebbe diretto nel corso della sua trentennale carriera, dei cui inizi *Twins* ci offre un primo, affascinante bagliore. – Shelley Stamp

she is "pampered by money," as one contemporary observer put it. The other is adopted by a widowed seamstress and endures "a life of toil and want." Even as their parallel stories emphasize class inequity, the two women are aligned in their defiance of patriarchal authority, each initially unaware of the other. The wealthy sister rejects class privilege – and the pressure to marry her adoptive brother – in favor of a forbidden liaison with the family chauffeur. Her twin becomes the chief labor organizer at a shirtwaist factory owned by her wealthy sister's father. When she attends a meeting to press for better working conditions, complications ensue.

"We worked very, very hard," Weber later recalled of the time she spent at Rex. She and her husband Phillips Smalley joined the company in the autumn of 1910 shortly after it was founded by Edwin S. Porter, beginning work on the company's first release, A Heroine of '76. *Initially credited only as actors, later accounts make it clear that the pair also co-directed most of their films from scripts penned by Weber, releasing one film per week at the height of their productivity. Weber's storytelling skills are on display, even in an early film like* Twins*, as are her commitment to social justice and her interest in unconventional women who become agents of change in their own lives or the lives of others. Along with a deft use of cross-cutting to emphasize the twins' "different stations in life," the film includes elegantly composed shots where action is staged across multiple planes in order to emphasize glances exchanged between characters but unseen by others. These are all hallmarks of films that Weber would direct over the course of her three-decade career.* Twins *provides a fascinating glimpse of their beginnings. – Shelley Stamp*

HELLO SAILOR (Nog Zoo'n Zeeman – En De Vloot Vergaat!!) (US 1927)

REGIA/DIR: Mark Sandrich. PHOTOG: Jay Turner. CAST: Lupino Lane, Wallace Lupino, Charlene Aber, Minniela Aber, Petey the dog. PROD: E.W. Hammons, Lupino Lane Comedies, Educational Pictures. DIST: Educational Film Exchange. USCITA/REL: 25.12.1927. COPIA/COPY: 35mm, 1463 ft. (2 rl.), 21'48" (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Due marinai – interpretati dai fratelli Lupino Lane e Wallace Lupino – ricevono lettere d'amore, ma ignorano che le autrici sono due gemelle, con conseguenti situazioni spassose. Ecco la trama di quest'apprezzata comica che mette in mostra l'artista britannico Lane, attivo nel cinema statunitense sin dal 1921 (due delle sue commedie inglesi figurano nel prog. 2 della sezione sullo "slapstick europeo"). Le gemelle questa volta sono Charlene (talvolta Charline) e Minniela (talvolta Arline) Aber, una coppia di sorelle cantanti, ballerine e violiniste che avevano esordito nel vaudeville prima di fare alcune apparizioni nel cinema e poi tornare, come Aber Twins, sul palcoscenico, dove continuarono la loro carriera fino alla metà degli anni Trenta, fra l'altro partecipando, a Broadway, al

A couple of sailors – played by brothers Lupino Lane and Wallace Lupino – don't know that the love letters they've been receiving are written by twins, leading to expected mirthful situations in this well-received slapstick showcase for British comedian Lane, who'd been making films in the U.S. since 1921 (two of his British comedies are included in Program 2 of the "European Slapstick" section). The twins here are Charlene (sometimes Charline) and Minniela (sometimes Arline) Aber, a couple of singing, dancing and violin-playing sisters who'd begun in vaudeville before making a few film appearances; shortly after, as the Aber Twins, the two continued on stage until the mid-1930s, including forming part of the cast of Broadway's star-studded musical Smiles

cast del musical *Smiles*(1930), gremito di stelle tra cui Marilyn Miller e Fred e Adele Astaire. Un collegamento ancora più stretto con Astaire è quello del regista Mark Sandrich, che esordì con la Fox nel 1926 ma naturalmente è famoso soprattutto per alcuni dei classici musical della coppia Fred Astaire-Ginger Rogers, come *The Gay Divorcee* e *Top Hat*. Quanto a *Hello Sailor*, il *Film Daily* (11.12.1927) commentava: "Con questo non si può sbagliare." – Elif Rongen-Kaynakçi, Jay Weissberg

(1930), which featured Marilyn Miller and Fred and Adele Astaire. The Astaire connection is even stronger with director Mark Sandrich, who began his directorial career with Fox in 1926 but is of course known for some of the classic Fred Astaire-Ginger Rogers musicals like The Gay Divorcee *and* Top Hat. *Regarding* Hello Sailor, *the* Film Daily *(11.12.1927) declared, "Can't go wrong on this one."*

Elif Rongen-Kaynakçi, Jay Weissberg

(PARIJSCHE REVUE ATTRACTIES NO. 1) [Attrazioni della rivista parigina n. 1 / Parisian Revue Attractions No. 1] (FR 1926) REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: Edmonde Guy, [Ernst (Ernest/Edmond)] Van Duren, Christiane Guy, Marie Guy, Hasoutra. PROD: Alex Nalpas, Les Films A.N.C. USCITA/REL: ?. COPIA/COPY: 35mm, 231 m., 11' (18 fps); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Attualmente non siamo in grado di indicare il titolo originale di questo film distribuito in Olanda come *Parijsche Revue Attracties*; alla fine di dicembre del 1925, però, la stampa francese annunciava l'imminente apparizione di una serie, realizzata da Les Films A.N.C. di Alex Nalpas, in cui figuravano vedette della danza popolarissime nella Parigi dell'epoca. La prima uscita di questo gruppo conteneva quattro numeri, di cui solo tre sono sopravvissuti: Edmonde Guy e Van Duren in "Danse du Faune," eseguita al Moulin Rouge; le sorelle Guy delle Folies Bergère che danzano sulla musica della canzone di Gene Buck e Dave Stamper "That Broadway Indian of Mine"; e Mlle. Hasoutra del New Monico nella sua famosa "Danse du Serpent" sull'aria della "Danse Indienne" di L. Hiller (ma il compositore era più probabilmente Ferdinand Hiller). Le didascalie contengono numerosi errori: le sorelle Guy provenivano dal Palace, non dalle Folies Bergère, e Hasoutra in quel periodo si esibiva al Casino de Paris, non al New Monico. Dalla nostra copia manca un numero di danza eseguito da Tamara Gamsakourdia e Alexandre Demidoff con una scenografia futurista.

Oggi Edmonde Guy (che era nata nel 1903, e il cui vero nome era Eugénie Goubé) è ricordata soprattutto come musa ispiratrice del pittore Kees van Dongen, oltre che per la sua interpretazione del personaggio eponimo nel film *Princess Mandane* di Germaine Dulac; in realtà ella fece scalpore come ballerina, con la stampa di tutto il mondo che dava spazio alle sue avventure. A quanto risulta, la sua prima esibizione teatrale insieme a Ernst (talvolta chiamato Ernest o Edmond) Van Duren risale al 1921; la coppia divenne una grande attrazione sia in Europa che negli Stati Uniti, ove Florenz Ziegfeld li ingaggiò per *Palm Beach Nights* (1926). Nei titoli, lui veniva di solito indicato semplicemente come Van Duren – secondo la stampa olandese era un ungherese di origine olandese – e la sua bellezza efebica era spesso sottolineata: in effetti, un'inequivocabile effeminatezza è evidente nella danza cui assistiamo in questo film. Sullo schermo, egli apparve insieme a Edmonde in *Klovnen* di A.W. Sandberg, oltre che nel film di Germaine Dulac; alla fine si tolse la vita nel 1930. Secondo i pettegolezzi circolati a quel tempo, la fine di un legame sentimentale con Edmonde lo aveva gettato nella depressione, ma

At the moment we're unable to identify the original title for the film catalogued under its Dutch release, Parijsche Revue Attracties, *but at the end of December 1925 the French press were announcing the imminent appearance of a series made by Alex Nalpas' Les Films A.N.C. featuring dance stars popular in Paris at the time. The first of the group would contain four numbers, of which only three have survived: Edmonde Guy and Van Duren in "Danse du Faune," performed at the Moulin Rouge; the Sisters Guy from the Folies Bergère dancing to the Gene Buck and Dave Stamper song "That Broadway Indian of Mine"; and Mlle. Hasoutra from the New Monico in her famed "Danse du Serpent," set to "Danse Indienne" by L. Hiller (though the composer was more likely Ferdinand Hiller). The intertitles contain several errors: the Sisters Guy were at the Palace, not the Folies Bergère, and Hasoutra was at the Casino de Paris at this time, not the New Monico. Missing from our print is a dance number featuring Tamara Gamsakourdia and Alexandre Demidoff in a Futurist setting.*

*Today Edmonde Guy (*née *Eugénie Goubé in 1903) is largely remembered as a muse of the painter Kees van Dongen and for her role as Princess Mandane in the film of the same title by Germaine Dulac, but she was a dance sensation whose escapades were chronicled by newspapers worldwide. She seems to have first partnered on stage with Ernst (sometimes Ernest or Edmond) Van Duren in 1921, and the pair became a great attraction in Europe as well as the U.S., where Florenz Ziegfeld hired them for* Palm Beach Nights, *1926. Usually credited simply as Van Duren – Dutch newspapers claimed he was a Hungarian of Dutch descent – the dancer's ephebic beauty was frequently remarked upon, and certainly an unmistakable effeminacy is evident in the dance seen here. On screen, he and Edmonde appeared together in A.W. Sandberg's* Klovnen *as well as the Dulac film, but in 1930 he committed suicide. Lurid reports at the time claimed he was depressed over the end of a romantic attachment with*

è assai più probabile che egli avesse una relazione con il ballerino americano Jack Forrester, che trovò il cadavere. Edmonde Guy proveniva da una famiglia di artisti del palcoscenico: oltre alle sorelle Christiane e Marie, che qui vediamo danzare sulle note di una canzone scritta per le *Ziegfeld Follies* del 1923, c'era il fratello minore Paul (1912-1979), che divenne un famoso coreografo e (con il suo autentico cognome Goubé) fondò una scuola di danza. Secondo *Ciné-Journal*(14.04.1923), Stéphane Passet avrebbe dovuto filmare un'esibizione delle sorelle Guy e di Van Duren usando il procedimento 3-D sperimentale di César Parolini, ma non è sicuro che tali riprese siano mai state effettuate. Christiane e Marie danzarono con il fratello almeno fino al 1937; Edmonde apparve per l'ultima volta alle Folies Bergère nel 1944. Non conosciamo le date di morte delle sorelle.

Nell'ultimo numero ammiriamo la danzatrice americana Hasoutra (talvolta Hassoutra), il cui vero nome era Ryllis Barnes (1898-1978). Specializzata in danze dell'India e dell'Estremo Oriente, viaggiò a lungo in Asia, e a partire dai primi anni Venti – dopo aver destato scalpore a Parigi e a Londra – portò le sue sensuali performance sui palcoscenici di Broadway e del vaudeville. Una delle sue danze orientaleggianti fu inserita nel cortometraggio Robertson-Cole *Starland Revue, No. 1* (1922) e lei comparve anche accanto al leggendario clown Grock in *Son premier film* del 1926 (incluso nel prog. 5 della sezione slapstick delle Giornate di quest'anno). Secondo il necrologio pubblicato sul *New York Times*, tra il 1920 e il 1950 Hasoutra effettuò quattro tournée mondiali con la propria compagnia; poi entrò al Dipartimento di Stato degli USA, dove lavorò come funzionaria per gli affari esteri fino al 1972.

Elif Rongen-Kaynakçi, Jay Weissberg

Edmonde, though it's far more likely he was in a relationship with the American dancer Jack Forrester, who found the body. Guy came from a performing family: in addition to her sisters Christiane and Marie, seen here dancing to a song written for the Ziegfeld Follies *of 1923, there was also their younger brother Paul (1912-1979), who became a noted choreographer and founder of a dance school under his real surname Goubé. According to* Ciné-Journal *(14.04.1923), the Guy sisters and Van Duren were to be filmed by Stéphane Passet using César Parolini's experimental 3-D process, but it's uncertain whether this was ever made. Christiane and Marie were performing with their brother at least as late as 1937, and Edmonde last appeared at the Folies Bergère in 1944. The sisters' death dates remain unknown.*

The final number features the American dancer Hasoutra (sometimes Hassoutra), born Ryllis Barnes (1898-1978). A specialist in dances from India and the Far East, she traveled extensively in Asia, bringing her sensuous performances to Broadway and vaudeville beginning in the early 1920s and shortly after making a splash in Paris and London. One of her Orientalist dances was included in the Robertson-Cole short Starland Revue, No. 1 *(1922), and she was also seen with the legendary clown Grock in* Son premier film *(1926; screening at this year's Giornate in Program 5 of the European Slapstick section). According to her obituary in the* New York Times, *Hasoutra made four world tours between 1920 and 1950 with her own entertainment company before joining the U.S. State Department, where she worked as a foreign-service officer until 1972. – Elif Rongen-Kaynakçi, Jay Weissberg*

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2019 / *The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2019*

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.

La vincitrice del premio Haghefilm/Selznick School di quest'anno è Leenali Khairnar (Mumbai, India), che ha recentemente completato il corso della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation presso il George Eastman Museum. Dopo aver studiato fisica, Leenali ha conseguito un diploma in giornalismo presso l'Università di Pune. Ha lavorato a Bollywood, nel cinema indipendente e pubblicitario in svariati ruoli, compresi quelli di aiuto regista e di supervisione della post-produzione. Ha altresì partecipato nel 2017 al workshop di restauro del film organizzato in India dalla FIAF in collaborazione con la Film Heritage Foundation.

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project. The recipient of the 2019 Haghefilm/Selznick School Fellowship is Leenali Khairnar from Mumbai, India, who recently completed her Certificate Program of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum. After studies in physics, she earned a post-graduate diploma in journalism at the University of Pune. Leenali worked in Bollywood, independent cinema, and commercials in various capacities, including assistant director and post-production supervisor. She also attended in 2017 the film preservation workshop organized by FIAF in collaboration with the Film Heritage Foundation in India.

1812 (US: **The Retreat from Moscow)** (RU 1912)
REGIA/DIR: Vasilii Goncharov, Kai Hansen, Aleksandr Uralskii. SCEN. SUPV: Vladimir Afanasiev. PHOTOG: Georges Meyer [Joseph-Louis Mundwiller], Aleksandr Levitskii, Louis Forrestier, Aleksandr Ryllo, Fiodor Bremer. SCG/DES: Cheslav Sabinskii, Viacheslav Fester. CAST: Vasilii Seriozhnikov, Pavel Knorr (*Napoleon*), Baburina (donna nella carrozza di Napoleone/*woman in Napoleon's carts*). PROD: A. Khanzhonkov, Pathé Frères. USCITA/REL: 07.09.1912; orig. l: 1300 m. COPIA/COPY: 35mm, 336 m., 18' (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

1812 fu uno dei progetti più ambiziosi del cinema russo prerivoluzionario. Questo lungometraggio (il che era di per sé una rarità nella Russia del 1912) doveva commemorare il centenario dell'invasione francese della Russia, altrimenti nota come Guerra Patriottica del 1812. Due società di produzione, quella di Aleksandr Khanzhonkov e la succursale francese della Pathé, si lanciarono insieme nelle rispettive ricostruzioni del celebre evento storico, e ciascuna finì per girare soltanto metà di quanto avevano previsto. Ma invece di competere per arrivare per primi sugli schermi, così da compromettere il successo commerciale dell'avversario – una strategia tipica dei produttori russi dell'epoca – i due rivali decisero di unire le forze. L'etica e la generosità non hanno nulla a che fare con tutto ciò. Una ragione era di ordine economico: nessuna delle due compagnie sarebbe stata in grado di completare da sola un'impresa del genere. L'altra ragione era di carattere politico: l'argomento doveva essere trattato in maniera patriottica ma anche diplomatica, poiché il governo russo non intendeva compromettere le proprie relazioni con la Francia: una co-produzione fra i due paesi costituì dunque un'elegante soluzione. Il sostegno del governo (e il beneplacito dello Zar in persona) erano essenziali allo scopo: diverse truppe di fanteria e di cosacchi furono messe a disposizione per le elogiatissime scene di massa. L'unico bizzarro effetto collaterale del sodalizio è che il ruolo di Napoleone è interpretato da due attori diversi, uno per ciascuna compagnia di produzione.

1812 è conservato in Russia dal Gosfilmofond in una copia più lunga di questa (circa 900 metri su un totale di 1300), ma in bianco e nero. Un rullo della versione distribuita negli Stati Uniti, conservato presso il George Eastman Museum, è l'unico materiale in nitrato giunto fino a noi. Esso presenta svariate sezioni colorate per imbibizione, il che è particolarmente importante nelle impressionanti scene dell'incendio di Mosca. La copia di Rochester contiene inoltre inquadrature assenti da quella del Gosfilmofond, compresa la più celebre e controversa a quell'epoca, dove si vedono lupi intenti a sbranare i cadaveri dei soldati francesi. – PETER BAGROV

1812 *was one of the most ambitious projects of pre-revolutionary Russian cinema. This feature-length film (which in itself was a rarity in Russia in 1912) was supposed to commemorate the centenary of the French invasion of Russia, otherwise known as the Patriotic War of 1812. Two film companies, the Russian branch of Pathé Frères and Aleksandr Khanzhonkov's firm launched their reconstructions of the famous historical event simultaneously, and each shot about half of what was intended to be filmed. But, instead of racing to be the first ones on screen, thus destroying the competitor's commercial success – which was very typical of Russian producers at the time – they decided to join forces. Ethics and generosity had little to do with it. One reason was economics: each of the companies would never have been able to cope with such a massive production on its own. The other reason was politics: the subject had to be treated patriotically but delicately, because the Russian government didn't want to upset relations with France – so a co-production between a Russian and a French company was an elegant solution. Government support (and the czar's personal blessing) was crucial to this project: several infantry and Cossack companies were provided for the much-praised crowd scenes. The only bizarre side-effect of this merging is that Napoleon is played by two actors – one from each of the two crews.*

1812 *is preserved at Gosfilmofond of Russia with a high degree of completeness (ca. 900 metres out of 1300), but in black & white. One reel of the U.S. release version at the George Eastman Museum is the only nitrate print of the film known to exist. It is extensively tinted, which is particularly important in the impressive scenes of the burning of Moscow. The nitrate also contains shots that are missing from the Russian print – including the one that was highly publicized and was considered controversial at the time: wolves tearing to pieces the bodies of the French. – PETER BAGROV*

RITRATTI

PORTRAITS

VARIAZIONI DI "THE BLACKSMITH" DI BUSTER KEATON E MAL ST. CLAIR (IT 2018)
PROGETTO/PROJECT: Francesco Ballo, in collab. con/*with* Federico Frefel. NARR: Francesco Ballo. PROD: Mâd Produzione. COPIA/COPY: DCP, 32', sd.; *narr:* ITA. FONTE/SOURCE: Francesco Ballo.

THE BLACKSMITH – VERSIONE BALLO (IT 2018)
PROGETTO/PROJECT: Francesco Ballo, in collab. con/*with* Federico Frefel. COPIA/COPY: DCP, 23'48", did./*titles* ENG. FONTE/SOURCE: Francesco Ballo.

THE BLACKSMITH (Saltarello fabbro) (US 1921/1922)
REGIA/DIR, SCEN: Buster Keaton, Mal St. Clair. PHOTOG: Elgin Lessley. TECH DIR: Fred Gabourie. CAST: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts. PROD: Joseph M. Schenck, Comique Film Corporation, Inc.

Del cortometraggio keatoniano *The Blacksmith* (1922) esistono dal 2013 due versioni diverse. *Variazioni di "The Blacksmith"* è un lavoro di studio e di analisi delle nuove sequenze ritrovate con momenti in split screen; è stato da me realizzato con la collaborazione di Federico Frefel. Così come la mia versione personale finale di *The Blacksmith*, la versione Ballo. La prima copia (distribuita anche da Rohauer) è quella che abbiamo sempre potuto vedere. Ma proprio nel 2013 a Pordenone durante Le Giornate del Cinema Muto fu proiettata la copia ritrovata dallo studioso argentino Fernando Peña (distribuita da Lobster Films). La mia scelta è stata quella di presentare alcuni momenti pregnanti delle due diverse copie attraverso l'uso dello split screen per comprendere le differenze sostanziali. Invece di rimanere all'interno del garage-rimessa e sporcare il cavallo bianco, Buster Keaton esce in esterno compiendo una serie straordinaria di azioni comiche.
The Blacksmith si presenta in due versioni senza possibilità di reintegrare le nuove sequenze nella copia conosciuta. O si sceglie Buster che resta in interno e sporca il cavallo bianco, o si opta per le sequenze in esterno, che sono assolutamente splendide e fantastiche, perché

Since 2013, Keaton's short The Blacksmith *(1922) has existed in two different versions, both distributed by Raymond Rohauer. Together with my own final version of the film (here referred to as the "Ballo Version"),* Variazioni di "The Blacksmith" *is the outcome of a research project carried out with Federico Frefel, showing newly discovered footage and sections via split-screen. While the primary version is familiar to everyone, an alternate one was found by the Argentinian scholar Fernando Peña; it was subsequently distributed by Lobster Films and was screened at the Giornate in 2013. I have decided to present significant moments from each version using split-screen so as to understand their substantial differences. Instead of staying inside the garage and dirtying the white horse, Buster goes outside, performing an extraordinary series of gags.*
The Blacksmith *is presented in two versions, with no possibility of integrating the new footage into the first copy: we either see Buster in an interior, dirtying the white horse, or opt for remarkable and fantasy-driven exterior sequences that shift our attention*

spostano l'attenzione in un altrove che diviene perno e centro di una comicità innovativa, deviante e ritmata sul fortissimo. Approfondendo queste differenze tra le copie, osservandole fotogramma per fotogramma, verso il finale in esterno, mi sono accorto che, proprio quando Buster salva Virginia Fox, prendendola tra le braccia, dal cavallo in corsa, nell'inquadratura mostrata nelle due versioni parallele e vicine in split screen, questa inquadratura brevissima è la stessa nelle due differenti versioni. Quindi Keaton ha lasciato, invece di girarla di nuovo, la stessa inquadratura anche in questa seconda versione: infatti il lato destro del cavallo bianco è sporco di nero sia nella prima sia nella seconda, nella quale al contrario dovrebbe essere bianco e immacolato. Così questa inquadratura diventa determinante per comprendere che la copia di *The Blacksmith* ritrovata da Peña è l'ultima realizzata da Keaton e Mal St. Clair: quella del 1922.

Variazioni di "The Blacksmith" di Buster Keaton e Mal St. Clair, 2018: Buster Keaton. (Francesco Ballo)

Nella *Versione Ballo* di *The Blacksmith* ho voluto lasciare il divertente e ironico incipit keatoniano: la scena di Buster fabbro sotto un'altissima palma viene accompagnata da didascalie che si ripresenteranno nello stesso stile anche nel finale del film. Quindi non vedo perché toglierla come è accaduto nell'ultima versione. – Francesco Ballo

somewhere else, and become the pivot and focus of a comedy that is innovative, unusual, and highly measured. Studying these differences in the copies frame by frame, moving towards the outdoor finale, I realized that just as Buster saves Virginia Fox, sweeping her off the galloping horse, the brief frames shown in split-screen are the same in the two different versions. So instead of re-shooting the scene in the second version, Keaton left it as it was: in fact, the right side of the white horse is dirty in both the first and second versions, whereas it should be white and immaculate. This shot thus becomes decisive for establishing that the copy of The Blacksmith *discovered by Peña is the final one Keaton and Mal St. Clair made, in 1922.*

In the "Ballo Version" of The Blacksmith *I wanted to retain Keaton's amusing, ironic opening: the scene of Buster the blacksmith's assistant under a very tall palm tree is accompanied by artwork intertitles that recur in the same style at the end of the film. I therefore do not see why this scene should be cut, as happened in the final version. – Francesco Ballo*

OUR FAMILY ALBUM (US 2019)

REGIA/DIR, NARR, SCEN: Charles Musser, Threese Serana. PROD, MONT/ED: Charles Musser. CO-DIR: Lorna Ann Johnson. CO-PROD: Lorna Ann Johnson, Nick Deocampo. EXEC PROD: Thomas Allen Harris. CAST: John Carlos Leon Thelonious Serana Musser; intervistati/*interviewees:* Marilyn Musser Bernart, Paolo Cherchi Usai, Lorna Johnson, Vanessa Toulmin, Nick Deocampo, Ferdinand Klebold, Ashish Avikunthak, Juan Dicdiquin, Victor Gross, Thomas Elsaesser. PROD: New York-Hollywood Feature Film Company. COPIA/COPY: Blu-ray, 97'; *dial., narr:* ENG; qualche scena in/*some scenes in* Cebuano, *subt.* ENG. FONTE/SOURCE: Charles Musser.

Prima proiezione europea, in concomitanza con la presentazione del libro *Our Family Album* (John Libbey, 2019). / *European premiere in conjunction with the book launch of* Our Family Album *(John Libbey, 2019).*

Our Family Album è un film-saggio in cui si intrecciano diverse componenti e preoccupazioni. Nei suoi tratti essenziali, esso è una riflessione sulla struttura, l'essenza e il significato delle foto di famiglia, viste attraverso lo sguardo dei cineasti Maria Threese Serana e Charles Musser nel loro muoversi fra due paesi – le Filippine e gli Stati Uniti – i cui rapporti reciproci sono stati profondamente influenzati dalla guerra e da mezzo secolo di colonizzazione. L'album di famiglia è lo

Our Family Album *is an essay film that interweaves a number of different elements and concerns. On the most basic level, it is a reflection on the construction, nature, and meaning of family photography, as filmmakers Maria Threese Serana and Charles Musser move back and forth between two countries whose relationship was forged by war and a half century of colonization – the Philippines and the United States. How they*

strumento con il quale i due autori, insieme al loro figlio John Carlos, hanno dato forma alla loro esistenza a cavallo fra queste due culture. Questa sorta di ritratto intimo si allarga gradatamente, rivolgendosi agli studiosi, agli archivisti e ad altri cineasti, con le loro diverse prospettive di analisi sulla natura delle foto di famiglia, sul loro impiego e sulla loro esibizione nel contesto delle loro vite personali e professionali. Le Giornate del Cinema Muto giocano qui un ruolo fondamentale. Tre frequentatori abituali del festival parlano dei rispettivi rapporti con l'album di famiglia. Paolo Cherchi Usai, co-fondatore delle Giornate (e all'epoca conservatore presso il più antico museo della fotografia del mondo, il George Eastman Museum), detesta le foto di famiglia, che preferisce custodire nella sua mente. Vanessa Toulmin, imprenditrice del cinema delle origini, ha creato il National Fairground Archive, da lei descritto come "una collezione su un gruppo di artisti itineranti con i loro legami elettivi, familiari, professionali, o accomunati dai loro stili di vita per più di 150 anni. Quella", dice, "è la mia famiglia". C'è anche il leggendario Thomas Elsaesser, che ha completato di recente un documentario (*The Sun Island*) dedicato al nonno, l'architetto Martin Elsaesser. Uno dei molti album di famiglia esplorati in *Our Family Album* è quello delle stesse Giornate del Cinema Muto, compilato con passione da Paolo Jacob. In fondo, quando il direttore uscente del festival David Robinson e il suo successore Jay Weissberg ci danno il loro benvenuto ogni anno alle Giornate, non lo fanno forse perché siamo anche noi una grande famiglia?

Our Family Album è anche un documentario su uno studioso del cinema delle origini… il sottoscritto! In effetti, ho usato una mia conferenza sull'argomento (per essere precisi, sul film *The May Irwin Kiss* prodotto da Edison) come porta d'ingresso alla cultura filippina, sul piano cinematografico e sentimentale. Il film traccia così un itinerario fisico e intellettuale al tempo stesso. Una volta arrivato a Manila allo scopo di educare l'ex-colonia al profondo effetto di questo film sulla cultura americana, mi sono reso conto che la relazione si era di fatto rovesciata: ero diventato uno studente di docenti filippini di cinema – soprattutto Nick Deocampo. Nick parla di un altro gruppo di film Edison (in particolare di *Advance of Kansas Volunteers at Caloocan*, 1899), rappresentazioni fittizie delle sanguinose battaglie con le quali gli Stati Uniti avevano ri-colonizzato le Filippine. A un certo punto ho rintracciato Victor Gross, figlio del regista Edward Meyer Gross. L'ho intervistato a proposito di suo padre, già infermiere presso l'esercito degli Stati Uniti, e della sua moglie filippina, Antonia Molina, una stella del teatro Zarzuela di Manila. Insieme, essi realizzarono il primo lungometraggio prodotto nelle Filippine. Il loro film d'esordio, *The Life and Death of Dr. José Rizal* (1912), fu prodotto pochi mesi dopo *Queen Elizabeth* (1912), interpretato da Sarah Bernhardt. Si tratta di un'opera anti-imperialista, uno sconosciuto caposaldo del nazionalismo filippino. – Charles Musser

and their son John Carlos negotiate their lives between these two cultures is illuminated by and through the family album.

This intimate portrait gradually moves outward to engage scholars, archivists, and fellow filmmakers who have different perspectives and even conflicting views on the nature of family photography and how they deploy it and use it in their personal and professional lives. Here the Giornate del Cinema Muto plays a pivotal role. Three Giornate regulars are interviewed about their family albums. Giornate co-founder Paolo Cherchi Usai, then a senior curator at the world's oldest photography museum (the George Eastman Museum) hates family photographs and keeps images of his beloved ones in his head. Early Cinema impresario Vanessa Toulmin created the National Fairground Archive, which is, as she explains, "a collection relating to a group of show people who are connected through kinship or family or business or through shared lifestyles of over 150 years. And that's really my extended family." There is also the legendary Thomas Elsaesser, who recently completed a documentary, The Sun Island, *about his grandfather, the architect Martin Elsaesser. Finally, one of the many family albums investigated in* Our Family Album *is that of the Giornate del Cinema Muto itself, lovingly assembled by Paolo Jacob. For when past and present festival directors David Robinson and Jay Weissberg welcome us home to another Giornate, is it not because we are all family?*

Our Family Album *is also a documentary about an early cinema scholar – me! Indeed, I used a talk on early cinema (specifically Edison's* The May Irwin Kiss*) as entry into Filipino culture – both romantic and cinematic. The film thus traces a journey, both physical and intellectual. Arriving in Manila to enlighten the formerly colonized about the film's profound impact on American culture, I find that our relationship is quickly inverted as I become a student of Philippine film scholars – most notably Nick Deocampo. Nick talks about a different group of Edison films – particularly* Advance of Kansas Volunteers at Caloocan *(1899)* – faux *representations of the bloody battles by which the United States recolonized the Philippines. Eventually, I track down Victor Gross, the son of the filmmaker Edward Meyer Gross. I interview Victor about his father, a former U.S. Army nurse, and his Filipina wife, Antonia Molina – star of Manila's Zarzuela theater. Together they made the first feature films in the Philippines. Their debut picture,* The Life and Death of Dr. José Rizal *(1912), was produced only a few months after Sarah Bernhardt's* Queen Elizabeth *(1912). It is anti-imperialist achievement that has been an unacknowledged landmark of Philippine nationalism. – Charles Musser*

ABBREVIAZIONI / *KEY TO ABBREVIATIONS*

Termini cinematografici/*Film Terms* *adapt:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *arr:* arrangiamenti/arranger, arrangements; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black & white; *choreog:* coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col:* colore/colour; *cond:* conductor; *cons:* consulente/consultant; *cont:* continuità/continuity; *coord:* coordinatore/coordinator; *cost:* costumi/costumes; *dec:* decor, decoration; *des:* design, designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *did:* didascalie; *dir:* direttore, direzione/director; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *eff:* effetti/effects; *exec:* esecutivo/executive; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *incomp:* incompleto/incomplete; *int:* interno/interior; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *neg:* negativo/negative; *nitr:* nitrato/nitrate; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *photog:* fotografia/cinematography; *pos:* positivo/positive; *pres:* presentato da/presented, presenter; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *pt:* parte, parti/part, parts; *rec:* recordista/recordist, registrazione/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec:* speciale/special; *subt:* sottotitoli/subtitles; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura; *vers:* versione/version.

Nazioni/*Countries:* AR (Argentina); AT (Austria); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CZ (Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); EE (Estonia); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); KR (Repubblica di Corea [Corea del Sud]/Republic of Korea [South Korea]); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PL (Polonia/Poland); PT (Portogallo/Portugal); RU (Russia); SE (Svezia/Sweden); SK (Slovacchia/Slovakia); TR (Turchia/Turkey); US (Stati Uniti/United States); UkrSSR (Ucraina/Ukraine); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); YU (Yugoslavia).

Lingue/*Languages:* CAT (Catalano/Catalan); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); EST (Estone/Estonian); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/Portuguese); ROM (Rumeno/Romanian); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SWE (Svedese/Swedish).

Titolo film/*Film Title*
Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus Italian and/or British/American release titles, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

Cast
Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono riportate tra parentesi quadre. / *Character names differing from those in a film's original version are listed within square brackets.*

INDICE DEI TITOLI / *FILM TITLE INDEX*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*
Legenda / Key to abbreviations: CZ = Cinemazero, V = Teatro Verdi, Z = Teatro Zancanaro

1812, 314 ; 10V

ACQUA E ONDE: UN FILM TRASVERSALE = WASSER UND WOGEN. EIN QUERSCHNITTSFILM

ADVENTURES OF JUKU THE DOG, THE = KUTSU-JUKU SEIKLUSI

ALL STAR PRODUCTION OF PATRIOTIC EPISODES FOR THE SECOND LIBERTY LOAN, 68 ; 10V

ALLEREI VOLKSBELUSTIGUNGEN IN JAVA, 206; 9V

ALLEVAMENTO DI TOPI, L'. UNA PROFICUA FONTE DI REDDITO SUPPLEMENTARE PER L'UOMO COMUNE = MÄUSEZUCHT. EIN LOHNENDER NEBENERWERB DES KLEINEN MANNES

ALVORSORD, ET, 233; 5V

AMANT SURPRIS, L', 274; 8V

AMMONIMENTO, UN = ALVORSORD, ET

AMOUR ET L'ARGENT, L', 277; 8V

ANIMA DELLA PIANTA, L' = SEELE DER PFLANZE, DIE

ANSCHLUß UM MITTERNACHT, 259; 12V

ARCTIC JOURNEY 1925 ON THE STEAMER "MUNICH" NORDDEUTSCHER LLOYD BREMEN = POLAR-REISE 1925 MIT DEM DAMPFER "MÜNCHEN" NORDDEUTSCHER LLOYD BREMEN

AROUND THE TOWN AND EVERYWHERE, ISSUE 118: BRITISH FILM STARS AND STUDIOS, 177; 11V

ARRIVÉE DU TRAIN, 274; 12V

ARYAN, THE, 53; 7V

ATTRAZIONI DELLA RIVISTA PARIGINA N. 1 = PARIJSCHE REVUE ATTRACTIES NO. 1

AU MUSIC-HALL, 95; 9V

AU SECOURS!, 90; 5V

AUNT MALIN'S MILLIONS = MOSTER MALINS MILLIONER

AVVENTURE DEL CANE JUKU, LE = KUTSU-JUKU SEIKLUSI

AVVERTIMENTO, L' = WARNUNG, DIE

BAD BUCK OF SANTA YNEZ, 46; 9V

BAGARRE DE MITRONS, 274; 9V

BAIN FORCÉ, 115; 8V

BAIN, LE, 275; 7V

BAMBOLA PRITZEL, LA = PRITZELPUPPE, DIE

BANDA DEL LUPO, LA = RETURN OF DRAW EGAN, THE

BANDITO DELLA MINIERA D'ORO, IL = ARYAN, THE

BANKRØVERIET I GOLDEN BAR = SHERIFF'S STREAK OF YELLOW, THE

BÂTON, LE, 274; 10V

BEAR HUNT IN PÄRNU COUNTY = KARUJAHT PÄRNUMAAL

BEKORING VAN MAUD, DE = CHARME DE MAUD, LE

BETWEEN MARS AND THE EARTH = ZWISCHEN MARS UND ERDE

BEVERLY OF GRAUSTARK, 278; 8V

BEZOEK WATT EN HALFWATT, 106; 10V

BLACKSMITH, THE = BLACKSMITH – VERSIONE BALLO, THE

BLACKSMITH, THE = VARIAZIONI DI "THE BLACKSMITH" DI BUSTER KEATON E MAL ST. CLAIR

BLACKSMITH – VERSIONE BALLO, THE, 315; 12CZ

BLOOD MAY 1929 = BLUTMAI 1929

BLUE BLAZES RAWDEN, 74; 12V

BLUNDERS OF MR. BUTTERBUN: TRIPS AND TRIBUNALS, THE, 92; 6V

BLUTMAI 1929, 211; 10V

BORROWED WOMAN, THE = LAENATUD NAENE

BOXEURS, 274; 8V

BRITISH FILM STARS AND STUDIOS = AROUND THE TOWN AND EVERYWHERE, ISSUE 118

CACCIA ALL'ORSO NELLA CONTEA DI PÄRNUMAA = KARUJAHT PÄRNUMAAL

CAFFÉ PHILIBERT, IL = PETIT CAFÉ, LE

CALL AT MIDNIGHT = ANSCHLUß UM MITTERNACHT

CARMEN, JR., 27; 6V

CAROLUS REX, 224; 10V

CHARLIE RIVEL AS CHAPLIN, 107; 12V

CHARME DE MAUD, LE, 116; 8V

CHIGNON D'OR, 157; 7V

CHRYSANTHÈME ROUGE, LE, 143; 5V

CHUSHINGURA, 282; 10V

CINÉ PAR LE CINÉ, LE = HISTOIRE DU CINÉMA PAR LE CINÉMA, L'

CINEGIORNALE: PUBBLICITÀ, PAT & PATACHON FILMS 2

CINEMA STAR = ELLA CINDERS

CINEMA STARS, No. 16, 165; 6V

CITÉ DU CINÉMA, UNE = CITÉ FRANÇAISE DU CINÉMA, UNE

CITÉ FRANÇAISE DU CINÉMA, UNE, 171; 7V

CITY OF STARS: A REPORTER'S VISIT TO THE UNIVERSAL STUDIOS, THE, 133; 10V

CLOUD PHENOMENON OF MALOJA, THE = WOLKENPHÄNOMEN VON MALOJA, DAS

COCL ALS HAUSHERR, 96; 9V

COGNATA AMERICANA, LA = MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA

COLPO DI FORTUNA DI KAL NAPOLEON KALSSON OVVERO IN GIRO PER I GIARDINI DI PIACERE DI STOCCOLMA, IL = KAL NAPOLEON KALSSONS BONDTUR ELLER EN VANDRING I STOCKHOLMS LUSTGÅRDAR

COMBAT AU SABRE, 274; 8V

COMICAL HYGIENE 2 = LUSTIGE HYGIENE 2

COMICAL HYGIENE 7 = LUSTIGE HYGIENE 7

CONTEMPORARY PROBLEMS: HOW THE WORKER LIVES = ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNT

CORSA DI VASA, LA = VASALOPPET

COUCHER DE LA MARIÉE, LE, 274; 11V

COUP DU PÈRE FRANÇOIS, LE, 275; 11V

CRISANTEMO ROSSO, IL = CHRYSANTHÈME ROUGE, LE

CROCIERA ARTICA DEL 1925 SUL PIROSCAFO "MÜNCHEN" DEL NORDDEUTSCHER LLOYD DI BREMA = POLAR-REISE 1925 MIT DEM DAMPFER "MÜNCHEN" NORDDEUTSCHER LLOYD BREMEN

CUCINA DI FRANCOFORTE, LA = FRANKFURTER KÜCHE, DIE

CUNEGONDE ALS MODEDAME = CUNÉGONDE FEMME DU MONDE

CUNÉGONDE FEMME DU MONDE, 116; 8V

CUNÉGONDE FEMME-CRAMPON, 113; 7V

CUNEGONDE WIL NIET DAT HAAR MAN ALLEEN UITGAAT = CUNÉGONDE FEMME-CRAMPON

CUT IT OUT: A DAY IN THE LIFE OF A CENSOR, 179; 11V

DALLA SABINA, ITALIA = FRA SABINA, ITALIA

DANSE, LA, 274; 6V

DANSE DU CANCAN, LA, 275; 7V

DÉGUISEMENT, 275; 5V

DEMOISELLE DES P.T.T., LA, 147; 5V

DÉSHABILLÉ DE LA MARIÉE, LE = COUCHER DE LA MARIÉE, LE

DETERSIVO IN POLVERE TRITON = TRITON TVÄTTPULVER

DEUX BAISERS, LES, 275; 12V

DI CHI È QUESTO BAMBINO? = WEM GEHÖRT DAS KIND?

DOGS OF WAR!, 28; 6V

DONKERE WOLKJES = NUAGE PASSE, UN

DONNA IN PRESTITO, LA = LAENATUD NAENE

DRANEM ET MISTINGUETT À DOS DE CHAMEAUX, TUNIS, 154; 7V

DUCK SOUP, 97; 8V, 9V

DUE MONDI = ZWEI WELTEN

DUEL, LE, 274; 10V

ELLA CINDERS, 180; 12CZ

EN EL CAFÉ CONCIERTO = AU MUSIC-HALL

ÉPINGLES, LES, 146; 5V

ÉPOUVANTE, L', 153; 6V

ERFINDERIN NATUR, 201; 7V

EROI DEL CINEMA = FILMENS HELTE

EVOLUTION OF THE FILM. SIDELIGHTS ON CINEMA HISTORY. EPISODES 1-7 (PATHÉ PICTORIAL NO. 534, 535, 540, 547, 548), THE, 174; 11V

FALCO SOPRA UN FALCO, UN = HØK OVER HØK

FANTE DI CUORI = ANSCHLUß UM MITTERNACHT

FATHER SERGIUS = OTETS SERGII

FAUNO DI MARMO, IL, 255; 8V

FAUST, 261; 6V

FEMME COLLANTE, LA, 116; 8V

FEN DOU, 284; 7V

FENOMENO DELLE NUVOLE DI MALOJA, IL = WOLKENPHÄNOMEN VON MALOJA, DAS

FIERA DOMADA, LA = ARYAN, THE

FILM = KIPHO

FILM HEROES, THE = FILMENS HELTE

FILM IM FILM: EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN, DER, 171; 9V

FILM ON FILM: A PEEK BEHIND THE SCENES = FILM IM FILM: EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN, DER

FILM SUL CINEMA: UNO SGUARDO DIETRO LE QUINTE, UN = FILM IM FILM: EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN, DER

FILM TIEDEMANN SULLA NATURA: LOEN-KJENDALEN, I = TIEDEMANNS NATURFILM LOEN-KJENDALEN

FILMENS HELTE, 234; 10V

FIRST NATIONAL FAMILY OF STARS, THE, 164; 6V

FLEUR DE PARIS, 159; 7V

FLUIDI VITALI PULSANTI = PULSIERENDE LEBENSSÄFTE

FOR TWO PINS = ÉPINGLES, LES

FORZE INVISIBILI = UNSICHTBARE KRÄFTE

FRA MARTE E LA TERRA = ZWISCHEN MARS UND ERDE

FRA SABINA, ITALIA, 287; 12V

FRAGMENT OF AN EMPIRE = OBLOMOK IMPERII

FRAMMENTO D'IMPERO = OBLOMOK IMPERII

FRANCE, GARCHES (RÉGION PARISIENNE), "LA FERME DU COMTE IGNATIEF", 242; 8V

FRANCE, PARIS, ARC DE TRIOMPHE, "LE GÉNÉRAL PERSHING REMET LA MÉDAILLE DU CONGRÈS AU SOLDAT INCONNU", 242; 8V

FRANCE, PARIS, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, "DÉFILÉ DE LA VICTOIRE", 241; 8V

FRANCE, PARIS, CIMETIÈRE DU PÈRE-LACHAISE, "MANIFESTATION AU MUR DES FÉDÉRÉS À L'OCCASION DE L'ANNIVERSAIRE DE LA COMMUNE", 244; 8V

FRANCE, PARIS, "ÉCLIPSE PARTIELLE DU SOLEIL DU 8 AVRIL 1921", 242; 8V

FRANCE, PARIS, "INCENDIE DES MAGASINS DU PRINTEMPS", 241; 8V

FRANCE, PARIS, PLACE DE LA CONCORDE, "FÊTES DE LA VICTOIRE", 241; 8V

FRANKFURT KITCHEN, THE = FRANKFURTER KÜCHE, DIE

FRANKFURTER KÜCHE, DIE, 215; 11V

FROM THE FRYING PAN INTO THE FIRE = MAX ENTRE DEUX FEUX

FUREUR DE MME. PLUMETTE, LA, 113; 7V

GARDIENS DE PHARE, 263; 11V

GAUMONT GRAPHIC No. 1059 = INVENTOR OF KINEMATOGRAPHY, THE

GEDWONGEN BAD, EEN = BAIN FORCÉ

GIOVANI AQUILE = NOORED KOTKAD

GIOVANNA D'ARCO = JOAN THE WOMAN

GLU, LA, 154; 6V

GRAN GIUOCO, IL = GREAT GAMBLE, THE

GREAT GAMBLE, THE, 303; 10V, 11V, 12CZ

GRÈVE DES BONNES, LA, 113; 7V

GUNFIGHTER, THE, 61; 8V

HANDS AT WORK: OTTO DIX = SCHAFFENDE HÄNDE. OTTO DIX

HAWK OVER HAWK = HØK OVER HØK

HELLO SAILOR, 311; 11V

HISTOIRE DU CINÉMA PAR LE CINÉMA, L', 168; 7V

HØJT PAA EN KVIST, 105; 10V

HØK OVER HØK, 233; 5V

HOLLYWOOD DREAM FACTORY AND HOW IT GREW, THE, 166; 6V

HOMARD, LE, 145; 5V

HOMARD, LE (estratto/extract), 145; 5V

IGIENE COMICA 2 = LUSTIGE HYGIENE 2

IGIENE COMICA 7 = LUSTIGE HYGIENE 7

IN THE GRIP OF THE VAMPIRE = MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, LE

IN THE SAGE BRUSH COUNTRY, 40; 7V

INDES BRITANNIQUES, BÉNARÈS, "LES BAIGNEURS", 240; 8V

INDES BRITANNIQUES, BÉNARÈS, "LES BAIGNEURS", 240; 8V

INSEPARABILI! L'ARRIVO A BERLINO DEGLI AMATI COMICI PAT E PATACHON, GLI = UNZERTRENNLICHEN! ANKUNFT DER BELIEBTEN FILMKOMIKER PAT UND PATACHON IN BERLIN, DIE

INSEPARABLES! ARRIVAL OF THE BELOVED FILM COMEDIANS PAT AND PATACHON IN BERLIN, THE = UNZERTRENNLICHEN! ANKUNFT DER BELIEBTEN FILMKOMIKER PAT UND PATACHON IN BERLIN, DIE

INVENTOR OF KINEMATOGRAPHY (GAUMONT GRAPHIC NO. 1059), THE, 173; 11V

INVISIBLE POWERS = UNSICHTBARE KRÄFTE

IRREQUIETO, L' = STUNDESLØSE, DEN

JAPANESE EXPEDITION TO ANTARCTICA, THE = NIHON NANKYOKU TANKEN

JOAN THE WOMAN, 265; 11V

JOURNAAL: RECLAME WATT EN HALFWATT FILMS II, 106; 10V

JOURNEY THROUGH SETOMAA = RETK LÄBI SETUMAA

JUFFROUW VAN DE POST, DE = DEMOISELLE DES P.T.T., LA

KAL NAPOLEON KALSSONS BONDTUR ELLER EN VANDRING I STOCKHOLMS LUSTGÅRDAR, 223; 5V

KAL NAPOLEON KALSSON'S STROKE OF LUCK, OR, WANDERING THROUGH THE PLEASURE GARDENS OF STOCKHOLM = KAL NAPOLEON KALSSONS BONDTUR ELLER EN VANDRING I STOCKHOLMS LUSTGÅRDAR

KAMPFMAI 1929 = BLUTMAI 1929

KARL VALENTIN AND LIESL KARLSTADT = KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT

KARL VALENTIN E LIESL KARLSTADT = KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT

KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT, 110; 10V

KARUJAHT PÄRNUMAAL, 188; 7V

KENO BATES, LIAR, 51; 12V

KID, THE, 21; 5V, 13V

KIPHO, 214; 11V

KIRE LAINED, 191; 6V

KLEIMO PRESTUPLENIA = GREAT GAMBLE, THE

KNIGHT OF THE TRAILS, A, 48; 10V

KONSTABELENS DRØM, 224; 10V

KREEFT, DE = HOMARD, LE (estratto/extract)

KRI KRI E LEA MILITARI, 116; 8V

KUTSU-JUKU SEIKLUSI, 193; 6V

LADRI DI BAGDAD, I = TYVERIER FRA BAGDAD

LAENATUD NAENE, 187; 7V

LAST CARD, THE = KENO BATES, LIAR

LAST PERFORMANCE, THE = LETZTE SOUPER, DAS

LAST UPRISING, THE = ÚLTIMO MALÓN, EL

LEA SALVA LA POSIZIONE, 116; 8V

LEATHER PUSHERS, THE. "ROUND THREE: PAYMENT THROUGH THE NOSE", 128; 6V

LEATHER PUSHERS, THE. "ROUND TWO", 125; 6V

LÉONTINE EN APPRENTISSAGE, 115; 8V

LÉONTINE EN VACANCES, 113; 7V

LÉONTINE, ENFANT TERRIBLE, 113; 7V

LÉONTINE S'ENVOLE, 115; 8V

LETZTE SOUPER, DAS, 257; 9V

LIGHTHOUSE KEEPERS, THE = GARDIENS DE PHARE

LOBSTERS, ALL STYLES = HOMARD, LE

LOBSTERS, ALL STYLES = HOMARD, LE (estratto/extract)

LODGER, A STORY OF THE LONDON FOG, THE, 33; 12V

LOÏE FULLER, 275; 6V

LOTTA, LA = FEN DOU

LOVE AND FORTUNE = AMOUR ET L'ARGENT, L'

LOVE'S FLORAL TRIBUTE = CHRYSANTHÈME ROUGE, LE

LUCKY LOBSTER, A = HOMARD, LE

LUCKY LOBSTER, A = HOMARD, LE (estratto/extract)

LUPI DEL WEST, I = WOLF LOWRY

LUSTIGE HYGIENE 2, 218; 11V

LUSTIGE HYGIENE 7, 218; 11V

MACHINE À REFAIRE LA VIE, LA, 169; 7V

MADAME A DES ENVIES, 113; 7V

MAESTRO DELLA RIVISTA. BERNAU ALLESTISCE AL TEATRO NUOVO LA RIVISTA ESTIVA, UN = REVYENS MESTER. BERNAU LAVER SOMMERREVY PÅ DET NYE TEATER

MAGGIO DI SANGUE 1929 = BLUTMAI 1929

MAN FROM NOWHERE, THE, 45; 9V

MANI AL LAVORO: OTTO DIX = SCHAFFENDE HÄNDE. OTTO DIX

MANICHINO, IL = MANNEKÄNGEN

MANNEKÄNGEN, 115; 8V

MANNEQUIN, THE = MANNEKÄNGEN

MANNEQUINS, THE = MOSTER MALINS MILLIONER

MARKET IN BERLIN = MARKT IN BERLIN

MARKT IN BERLIN, 209; 10V

MARY AND DOUG, OR, WHEN STOCKHOLM AND KRISTIANIA WERE TURNED UPSIDE-DOWN = MARY OG DOUG ELLER DA STOCKHOLM OG KRISTIANIA STOD PÅ HODET

MARY E DOUG, OVVERO QUANDO STOCCOLMA E KRISTIANIA FURONO MESSE A SOQQUADRO = MARY OG DOUG ELLER DA STOCKHOLM OG KRISTIANIA STOD PÅ HODET

MARY OG DOUG ELLER DA STOCKHOLM OG KRISTIANIA STOD PÅ HODET, 229; 8V

MASCHERA NERA = GUNFIGHTER, THE

MASTER OF THE REVUE. BERNAU PRODUCES THE SUMMER REVUE AT THE NEW THEATRE, THE = REVYENS MESTER. BERNAU LAVER SOMMERREVY PÅ DET NYE TEATER

MÄUSEZUCHT. EIN LOHNENDER NEBENERWERB DES KLEINEN MANNES, 207; 10V

MAX COMES ACROSS, 85; 5V

MAX ENTRE DEUX FEUX, 87; 5V, 13V

MAX IN AMERICA = MAX COMES ACROSS

MAX, THE HEARTBREAKER = MAX ENTRE DEUX FEUX

MEET JACKIE COOGAN, 178; 11V

MÉPRISE, LA, 274; 11V

MERAVIGLIE DEL CINEMA: ODE INDUSTRIALE AL LAVORO NEL KULTURFILM, LE = WUNDER DES FILMS: EIN WERKLIED VON DER ARBEIT AM KULTURFILM, DIE

MERCATO A BERLINO = MARKT IN BERLIN

MICE BREEDING. A WORTHWHILE SOURCE OF SUPPLEMENTAL INCOME FOR THE COMMON MAN = MÄUSEZUCHT. EIN LOHNENDER NEBENERWERB DES KLEINEN MANNES

MILIONI DI ZIA MALIN, I = MOSTER MALINS MILLIONER

MILLING THE MILITANTS, 116; 8V

MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA, 105; 10V

MISSING LINK, THE, 93; 6V

MISTAKEN SHADOW, THE = VERKANNTE SCHATTEN, DER

MISTERO DELLA RUPE, IL = MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, LE

MIXED IDENTITIES, 310; 11V

MOMENT BEFORE, THE, 289; 8V

MONELLO, IL = KID, THE

MORTE CHE ASSOLVE, LA, 292; 8V

MOSTER MALINS MILLIONER = HØJT PAA EN KVIST

MY SISTER-IN-LAW FROM AMERICA = MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA

MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, LE, 148; 9V

MYSTERY OF THE KADOR CLIFFS, THE = MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, LE

NARROW TRAIL, THE, 71; 6V

NATURA, NEL RUOLO DI INVENTORE, LA = ERFINDERIN NATUR

NATURE AS INVENTOR = ERFINDERIN NATUR

NAVE DEI LEONI, LA, 254; 9V

NERD, THE = SONDERLING, DER

NEUE SCHREIBTISCH, DER, 109; 10V

NEW WRITING DESK, THE = NEUE SCHREIBTISCH, DER

NEWSREEL: ADVERTISEMENT, PAT & PATACHON FILMS 2

NIHON NANKYOKU TANKEN, 288; 8V

NOG ZOO'N ZEEMAN – EN DE VLOOT VERGAAT!! = HELLO SAILOR

NON! TU NE SORTIRAS PAS SANS MOI!, 113; 7V

NOORED KOTKAD, 189; 7V

NOSTRO ILLUSTRE OSPITE GÖSTA EKMAN, IL = VOR CELEBRE SVENSKE GJEST GÖSTA EKMAN

NOT GUILTY!, 91; 6V

NOURRICE, LA, 275; 9V

NUAGE, UN = NUAGE PASSE, UN

NUAGE PASSE, UN, 147; 5V

NUIT AGITÉE, 274; 10V

NUOVA SCRIVANIA, LA = NEUE SCHREIBTISCH, DER

OBLOMOK IMPERII, 30; 9V

OH, DOCTOR!, 130; 8V

OH, DOTTORE! = OH, DOCTOR!

OMBRA MISCONOSCIUTA, L' = VERKANNTE SCHATTEN, DER

ONDE DI PASSIONE = KIRE LAINED

ONE PICTURE IS WORTH A THOUSAND WORDS: THE PLANT BEHIND THE PICTURES, 175; 11V

ONZE FILMSTERREN, TWEEDE SERIE = PHOTOPLAY MAGAZINE SCREEN SUPPLEMENT, NO. 2

OPENING OF BRITISH INSTRUCTIONAL FILMS STUDIO, 176; 11V

ORGOGLIO DELLA DITTA, L' = STOLZ DER FIRMA, DER

OTELLO, 252; 8V

OTETS SERGII, 268; 10V

OTHELLO = OTELLO

OUR CELEBRATED SWEDISH GUEST GÖSTA EKMAN = VOR CELEBRE SVENSKE GJEST GÖSTA EKMAN

OUR FAMILY ALBUM, 316; 7R, 11R

PADRE SERGIO = OTETS SERGII

PARAPLUIE DE ZOE, LE = ZOÉ ET LE PARAPLUIE MIRACULEUX

PARIJSCHE REVUE ATTRACTIES NO. 1, 312; 11V

PARISIAN REVUE ATTRACTIONS NO. 1 = PARIJSCHE REVUE ATTRACTIES NO. 1

PARTIE DE CARTES À TROIS, 275; 6V

PASSING CLOUD, A = NUAGE PASSE, UN

PATACHON ALS SOLDAAT = KRI KRI E LEA MILITARI

PATHÉ PICTORIAL NO. 534, 535, 540, 547, 548 = EVOLUTION OF THE FILM. SIDELIGHTS ON CINEMA HISTORY. EPISODES 1-7, THE

PETIT CAFÉ, LE, 88; 5V

PEUR DES OMBRES, LA, 114; 7V

PHOTOPLAY MAGAZINE SCREEN SUPPLEMENT, NO. 2, 78; 6V

PILE ÉLECTRIQUE DE LÉONTINE, LA, 116; 8V

PLANT, THE = ONE PICTURE IS WORTH A THOUSAND WORDS: THE PLANT BEHIND THE PICTURES

POLAR-REISE 1925 MIT DEM DAMPFER "MÜNCHEN" NORDDEUTSCHER LLOYD BREMEN, 201; 7V

POLICE REPORT: ASSAULT = POLIZEIBERICHT ÜBERFALL

POLICEMAN'S DREAM, THE = KONSTABELENS DRØM

POLIZEIBERICHT ÜBERFALL, 208; 10V

POSE CHEZ L'ARTISTE. VÉNUS, 274; 7V

PRESTIDIGITATEUR, 274; 7V

PRIDE OF THE FIRM, THE = STOLZ DER FIRMA, DER

PRINCIPE AZZURRO, IL = BEVERLY OF GRAUSTARK

PRITZEL PUPPET, THE = PRITZELPUPPE, DIE

PRITZELPUPPE, DIE, 204; 9V

PROBLEMI CONTEMPORANEI: COME VIVE IL LAVORATORE = ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNT

PROFEZIA DI ZINGARA = MOMENT BEFORE, THE

PUCE, LA, 274; 6V

PULSATING LIFE FLUIDS = PULSIERENDE LEBENSSÄFTE

PULSIERENDE LEBENSSÄFTE, 202; 7V

QUANDO LA MONTATRICE DEL FILM FA PASTICCI... = WENN DIE FILMKLEBERIN GEBUMMELT HAT…

RADIO IN CAMPAGNA, LA = RUNDFUNK AUF DEM LANDE, DER

RADIO IN THE COUNTRYSIDE = RUNDFUNK AUF DEM LANDE, DER

RESTLESS ONE, THE = STUNDESLØSE, DEN

RETK LÄBI SETUMAA, 186; 6V

RETREAT FROM MOSCOW, THE = 1812

RETURN OF DRAW EGAN, THE, 59; 11V

REVYENS MESTER. BERNAU LAVER SOMMERREVY PÅ DET NYE TEATER, 235; 11V

REX HVAD DIOGENES SØKTE OG FANDT, 226; 5V

REX, CIÒ CHE DIOGENE CERCAVA E CIÒ CHE TROVÒ = REX HVAD DIOGENES SØKTE OG FANDT

REX, WHAT DIOGENES SOUGHT AND FOUND = REX HVAD DIOGENES SØKTE OG FANDT

ROMANZO DI UN GENTLEMAN BOXEUR, IL = LEATHER PUSHERS, THE. "ROUND TWO"

ROMANZO DI UN GENTLEMAN BOXEUR, IL = LEATHER PUSHERS, THE. "ROUND THREE: PAYMENT THROUGH THE NOSE"

ROSALIE A LA MALADIE DU SOMMEIL, 113; 7V

RUNDFUNK AUF DEM LANDE, DER, 216; 11V

RUNNING A CINEMA, 178; 11V

SABINA = FRA SABINA, ITALIA

SALLY, IRENE AND MARY, 294; 11V

SALTARELLO FABBRO = BLACKSMITH, THE

SCALATA AI DOLLARI, LA = SKINNER'S DRESS SUIT

SCHAFFENDE HÄNDE. OTTO DIX, 204; 9V

SECRETS OF A WORLD INDUSTRY – THE MAKING OF CINEMATOGRAPH FILM (VANITY FAIR PICTORIALS, ISSUE 13), 176; 11V

SEELE DER PFLANZE, DIE, 199; 7V

SERIOUS WORD, A = ALVORSORD, ET

SHERIFF'S STREAK OF YELLOW, THE, 42; 8V

SHIP OF LIONS, THE = NAVE DEI LEONI, LA

SHIP WITH THE LIONS, THE = NAVE DEI LEONI, LA

SHOOING THE WOOER = DEMOISELLE DES P.T.T., LA

SILENT MAN, THE, 69; 10V

SKINNER'S DRESS SUIT, 137; 12V

SOGNO DEL POLIZIOTTO, IL = KONSTABELENS DRØM

SON PREMIER FILM, 108; 12V

SONDERLING, DER, 111; 10V

SOUL OF THE PLANT, THE = SEELE DER PFLANZE, DIE

SPEDIZIONE GIAPPONESE IN ANTARTIDE, LA = NIHON NANKYOKU TANKEN

SPILLONI DA CAPPELLO, GLI = ÉPINGLES, LES

SPROCKETS AND SPLICES. A LITTLE JOURNEY TO THE SOURCE OF FILM DAMAGE AND POOR PRESENTATION, 167; 6V

STERKE MEVROUW PLUMETTE, DE = FUREUR DE MME. PLUMETTE, LA

STICKY WOMAN, A = FEMME COLLANTE, LA

STIRLING BROWN FAMILY FILM - BRITISH LEGION FETE - VISIT BY LAUREL AND HARDY, 100; 9V

STOLZ DER FIRMA, DER, 93; 6V

STRAVAGANTE, LO = SONDERLING, DER

STRUGGLING = FEN DOU

STUNDESLØSE, DEN, 232; 11V

SU IN SOFFITTA = HØJT PAA EN KVIST

SUISSE, LOCARNO, "LA CONFÉRENCE POUR LE PACTE DE SÉCURITÉ", 244; 8V

SVAGHI POPOLARI DI VARIO GENERE A GIAVA = ALLEREI VOLKSBELUSTIGUNGEN IN JAVA

TAKING OF LUKE McVANE, THE, 43; 8V

TERROR-STRICKEN = ÉPOUVANTE, L'

THÉÂTRE = LETZTE SOUPER, DAS

THEFTS FROM BAGDAD = TYVERIER FRA BAGDAD

THREE PRINCESSES IN THE BLUE MOUNTAIN, THE = TRE KONGSDØTRENE I BERGET DET BLÅ, DE

TIEDEMANN'S NATURE FILM: LOEN-KJENDALEN = TIEDEMANNS NATURFILM LOEN-KJENDALEN

TIEDEMANNS NATURFILM LOEN-KJENDALEN, 234; 11V

TOCH D'R ZIN = NON! TU NE SORTIRAS PAS SANS MOI!

TOILETTE DE LA MARIÉE, LA = COUCHER DE LA MARIÉE, LE

TOUR OF THE THOMAS H. INCE (EX TRIANGLE) STUDIO, A, 163; 6V

TRAGEDIA DELL'OPERA, LA = LETZTE SOUPER, DAS

TRAIN EN MARCHE, 275; 5V

TRE GRAZIE, LE = SALLY, IRENE AND MARY

TRE KONGSDØTRENE I BERGET DET BLÅ, DE, 236; 9V

TRE PRINCIPESSE NELLA MONTAGNA AZZURRA, LE = TRE KONGSDØTRENE I BERGET DET BLÅ, DE

TRITON TVÄTTPULVER, 228; 5V

TRITON WASHING POWDER = TRITON TVÄTTPULVER

TUMBLEWEEDS: INTRODUCTION, 79; 6V

TURQUIE, CONSTANTINOPLE, 244; 8V

TWINS, THE, 310; 11V

TWO WORLDS = ZWEI WELTEN

TYVERIER FRA BAGDAD, 231; 8V

ULTIMA INSURREZIONE, L' = ÚLTIMO MALÓN, EL

ÚLTIMO MALÓN, EL, 299; 7V

UNSICHTBARE KRÄFTE, 216; 11V

UNZERTRENNLICHEN! ANKUNFT DER BELIEBTEN FILMKOMIKER PAT UND PATACHON IN BERLIN, DIE, 106; 10V

UOMO DAGLI OCCHI CHIARI, L' = BLUE BLAZES RAWDEN

UOMO DAL CAVALLO PEZZATO, L' = NARROW TRAIL, THE

UOMO TACITURNO, L' = SILENT MAN, THE

UP IN THE ATTIC = HØJT PAA EN KVIST

VANITY FAIR PICTORIALS, ISSUE 13 = SECRETS OF A WORLD INDUSTRY – THE MAKING OF CINEMATOGRAPH FILM

VARIAZIONI DI "THE BLACKSMITH" DI BUSTER KEATON E MAL ST. CLAIR, 315; 12CZ

VARIOUS POPULAR ENTERTAINMENTS IN JAVA = ALLEREI VOLKSBELUSTIGUNGEN IN JAVA

VASA RACE, THE = VASALOPPET

VASALOPPET, 225; 11V

VERBALE DI POLIZIA: AGGRESSION = POLIZEIBERICHT ÜBERFALL

VERKANNTE SCHATTEN, DER, 217; 11V

VIAGGIO IN SETOMAA = RETK LÄBI SETUMAA

VISIT OF PAT AND PATACHON = BEZOEK WATT EN HALFWATT

VISITA DI PAT E PATACHON, LA = BEZOEK WATT EN HALFWATT

VOR CELEBRE SVENSKE GJEST GÖSTA EKMAN, 237; 6V

VOYEUR, LE, 275; 11V

VREES VOOR SCHADUWEN, DE = PEUR DES OMBRES, LA

WAIT AND SEE, 100; 9V

WANTERS, THE, 249; 5V

WARNING, THE = WARNUNG, DIE

WARNUNG, DIE, 203; 9V

WASSER UND WOGEN. EIN QUERSCHNITTSFILM, 203; 7V

WATER AND WAVES: A CROSS-SECTION FILM = WASSER UND WOGEN. EIN QUERSCHNITTSFILM

WAVES OF PASSION = KIRE LAINED

WELLEN DER LEIDENSCHAFT = KIRE LAINED

WEM GEHÖRT DAS KIND?, 113; 7V

WENN DIE FILMKLEBERIN GEBUMMELT HAT…, 205; 9V

WHAT HAPPENED TO JONES, 135; 4Z, 10V

WHAT'S WRONG WITH THE CINEMA?, 180; 11V

WHEN A FILM CUTTER BLUNDERS... = WENN DIE FILMKLEBERIN GEBUMMELT HAT…

WHOSE CHILD IS IT? = WEM GEHÖRT DAS KIND?

WHY PAPA CAN'T SLEEP, 309; 11V

WIFE BY PROXY, A, 301; 8V

WOLF LOWRY, 65; 9V

WOLKENPHÄNOMEN VON MALOJA, DAS, 200; 7V

WOMAN UNDER OATH, THE, 247; 5V

WONDERS OF FILM: AN INDUSTRIAL ODE TO WORK IN KULTURFILM, THE = WUNDER DES FILMS: EIN WERKLIED VON DER ARBEIT AM KULTURFILM, DIE

WUNDER DES FILMS: EIN WERKLIED VON DER ARBEIT AM KULTURFILM, DIE, 172; 9V

YOUNG EAGLES, THE = NOORED KOTKAD

ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNT, 212; 10V

ZOÉ ET LE PARAPLUIE MIRACULEUX, 113; 7V

ZWEI WELTEN, 213; 10V

ZWISCHEN MARS UND ERDE, 215; 11V

The Narrow Trail, 1917: William S. Hart, Sylvia Breamer. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Museo del Cine

FILM
ARCHIV
AUSTRIA

CINEMATEK

Library and Archives Canada
Bibliothèque et Archives Canada
Canada

cinémathèque suisse

CHINA FILM ARCHIVE

NÁRODNÍ
FILMOVÝ
ARCHIV

Bundesarchiv

DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN

deutsches
filminstitut
filmmuseum

film
museum
münchen

FWMS
MURNAU STIFTUNG

DET DANSKE FILMINSTITUT

FILMIMUUSEUM
Estonian Film Museum

KANSALLINEN AUDIOVISUAALINEN INSTITUUTTI
NATIONELLA AUDIOVISUELLA INSTITUTET
NATIONAL AUDIOVISUAL INSTITUTE

LA
CINÉMATHÈQUE
FRANÇAISE

centre national
du cinéma et de
l'image animée

GAUMONT PATHÉ
archives

FONDATION JÉRÔME SEYDOUX
PATHÉ

hauts-de-seine
LE DÉPARTEMENT

Lobster

BFI
Film
Forever

PARK CIRCUS

CINETECA
BOLOGNA

CSC
Cineteca
Nazionale

FONDAZIONE
CINETECA
ITALIANA

MUSEO
NAZIONALE
DEL CINEMA
TORINO

国立映画アーカイブ
National Film Archive of Japan

eye

Nasjonalbiblioteket
National Library of Norway

CINEMATECA ROMÂNĂ

GFF
FILMOFOND

Svenska
Filminstitutet

ACADEMY
OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES

GEORGE
EASTMAN
MUSEUM

LIBRARIES

LIBRARY OF
CONGRESS

MoMA

SAN FRANCISCO
SILENT
FILM FESTIVAL

UNIVERSAL STUDIOS
HOLLYWOOD

UCLA
Film &
Television
Archive

USC School
of Cinematic Arts

38
TEATRO VERDI 5 | 12 OTTOBRE 2019
LE GIORNATE PORDENONE SILENT
DEL CINEMA MUTO FILM FESTIVAL

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale Cinema

Comune di Pordenone

Camera di Commercio Pordenone - Udine

FONDAZIONE FRIULI

FRIULI VENEZIA GIULIA

con la partecipazione di

CITTÀ DI SACILE

Rotary Club Sacile Centenario

Pordenone Fiere

CHAPLIN 13e

ORCHESTRA E CORO SAN MARCO

ZERORCHESTRA

sponsor tecnici

CHRISTIE

l'image

Digitronic Service

SIM2

PIXEL

atap

FISAR

e con

MYmovies.it

QUINLAN

AFIC

CLAIMAX

Pordenone Turismo

MUNDO ESCONDIDO

explore

movie travel

La Cineteca del Friuli

www.giornatedelcinemamuto.it

cinemazero